

# شرح النصوص بين قيد التدليل وسبج التأويل

محمد البعلاوي / جامعي أعيد سابقاً، تونس

## 1- توطئة

شرح النصوص الأدبية لا يخضع لطرائق ثابتة وقوانين إلزامية، ولا سيما في زماننا هذا الذي اتدمت فيه النظريات النقدية والأحكام المذهبية وتكاثرت «القراءات الجديدة»، كلٌّ يدلي بدلوه يتنكر للمشايخ وينتصر للوافدين ويربط موقفه بالمجتمع وحتى بالسياسة.

وقد كنّا دافعنا في فصل من باكورة أعمالنا الجامعية (1) عن الطريقة التي ورثناها عن الشيوخ والأساتذة بـرد آله نراهم، وهي التي اصطَلَحْنَا عليها بـ«النصونية» نسبة إلى Lanson وهو صاحب كتاب مشهور في تاريخ الأدب الفرنسي. وأيضاً بالمُورِثية نسبة إلى علم آخر من أعلامهم Mornet، وتتمثل في شرح مفردات النص الصعبة أولاً بالرجوع إلى المعاجم وإلى الاستعمال الفاشي، لأن اللفظ الغريب هو أول حاجز دون فهم الكلام، مثل كلمة «الإهليلج» في الحَبر الذي سُورِدَ بعد قليل، وحتى اللفظ المألوس مثل «صاغ» - فيه أيضاً، فإن صوغَ الكلام هو غير صياغة القصة والذهب.

وبعد اجتياز هذا السور الأول، نعرّف بالأشخاص والبلدان كالبرامكة والسند، المتاحم للهند وكذلك بالذوات المعنوية والمادية والمصطلحات، كركوب

البحر والانحدار إلى البصرة، وأيضاً تقلد الولاية وصرف الوالي عن ولايته، وقدم الصارف لتعويض المصروف المعزول، ثم التعريف بالملابس التاريخية والاجتماعية إن كان في النص إشارة إلى حدث ما أو حالة ما أو وضع ما جعله المؤلف إطاراً زمنياً للنص، وهنا تختلف المواقف بين متبني لمقولة «المؤلف» والنص أيضاً - صورة من مجتمعه وشاهد على عصره» ورفض لها يعالج النص طلقاً من كل علاقة آنية ببيئة حيّة أو عرضيّة فلا يذكر عَمَى بشار بن برد مثلاً أو الاستعمار الفرنسي في تناول شعر المقاومة الوطنية.

بعد هذا العمل التوثيقي يأتي تحليل النص أي تفصيل معانيه الظاهرة والخفية، وتحديد غرض المؤلف من كتابته، والتساؤل هل كان له غرض يرمي إليه أصلاً، أم هو قصْدُ المُتعة الدّائِية بإنجازه هذا العمل الأدبي وإمتاع القارئ بإتحافه بهذا العمل الفني.

وأخيراً يأتي الحكم والاستنتاج : هل وُقِنَ المؤلف في عزمه، وهل حصل لنا الإمتاع، وهل أثر فينا غرضنا ورهبا، وفرحنا وبكينا، وغضبنا وفخرنا، خصوصاً في الشعر العاطفي الحماسي أو التفجّعي؟ وما هي الوسائل

فانتسبت له، فقال: رحم الله أسلافك وآباءك السَّخَاءَ  
الأجَادَ، فلقد كانت آيَاتهم رِيَاضَ الأزمنة، ولقد انجَبَر  
بهم خَلْقٌ كثير فَنَقَّبَا لهم وَرَعِيًّا! فدعوت له وقلت: أنا  
أسألك أن تشيّدني شيئاً من الشعر، فأنشدني:

لئن قَدِمْتُ قبلي رجالاً فطلما

مشيتُ على رِشلي فكنْتُ المقدّما

ولكنّ هذا الدُخْرُ ثأني صُروفُهُ

فَتُيِّرُ منقوصاً وتَنقُصُ مُبرِما

ثم نهضتُ، فلما قارِث الدهلِيز قال: يا فتي  
أرايتَ مفلولجا ينفقه الإهليلج؟ قلت: لا، قال: فإن  
الإهليلج الذي معك ينفقي فابعت لي منه، فقلت:  
نعم، وخرجتُ متعجباً من وقوعه على خبري مع  
كسائي له، وبعثتُ له مائة إهليلجة.

عرفنا الإهليلجة myrobolan وهي ثمرة هندية يُستخرج  
من حباتها دواءٌ مُسهل للأمعاء (2)، وفهمنا من فعل  
«صاغ» أنّ حفا الوالي المعزول الهارب بثروته المكتسبة  
«من جلال أو من حرام» الخائف عليها من المصادرة أي  
استيلاء السلطان عليها مثلما يقع بكثرة في الأنظمة التي  
لا يزعها شرع ولا قانون، والهابز بها من جشع صارفه،  
أي الوالي الجديد الذي جاء لتعويضه في المنصب، فهمنا  
أنّه حوّل دنائره كلّها إلى قطع من الذهب مصوغة مسبوكة  
في شكل هذه الثمرة الجافة الهندية التي لا تلفت انتباه  
أحد في أمتعة مسافر قادم من الهند إلى بلده بالعراق عن  
طريق البحر. ولكنّ كيف لفتت انتباه الجاحظ القابع في  
بيته العاجز عن الحركة بسبب تعطل شقّه بالفالج، والحال  
أنّه لم ير أدبأش زائره ولا سمع بخبره؟

ولئن ربط الجاحظ المفلولج الإهليلجة الصالحة للبطن  
بشقّه المائل المعطل عن الحركة، فذلك لإثارة الشفقة  
في قلب الزائر البخيل بماله الحريص على مسكّه، كما  
فهمنا من مدحه المطول لأسرة البرامكة أنّه يستدرج  
سليهم هذا حتى يكون صِتْوَم في الجود والكرم،  
وبالتالي فالجاحظ من أوّل وهلة تَوَقَّع أنّ هذا الزائر  
يحمل معه مالا كثيرا فعقد العزم على نيل نصيب منه.

التي حقّق بها غرضه، من اختياره للكلمات على قدر  
أجراس حروفها، والتراكيب على قدر قوّة تعبيرها  
وحسن انسجامها ومدى طَرَأَتِها وجَدَّتِها؟ وهل يحسُن  
بالشادي في الفنّ والأدب أن يحدّو حِفْوَه، وبالقارئ  
أن يفتني الكتاب ويحفظه في مكتبته؟

ولكن تحدثت حالات يستعصي فيها النصّ على  
الشارح بالرغم من الوفاء بكلّ هذه الشروط التي  
ذكرناها، وقد سَرَّخنا الكلمات وعزّنا بالأشخاص  
وعيّنا المواقع والبلدان واستعرضنا الأحداث المصاحبة  
وفهمنا المقاصد بوجه عام ولخصنا معاني النصّ  
وفصلناها طرّاً وعكساً، ولكن تبقى نِقَاطٌ - بل نُكُتٌ -  
في النصّ شبيهة بالألغاز والأحاجي فنخرج منه دون  
ارتياح، شاعرين بأنّ تناوُلنا له غير مُرضٍ غير مقنع.

وتسوق كشاهد على هذه النصوص العسيرة التناول  
خبراً نقله ابن خُلُكَّان في الوفيات (ج 3 ص 473).

## 2- النموذج الأول: النصّ / الفنّ

وحكى بعض البرامكة قال: كنت تقلّدتُ السند،  
فاقمتُ بها ما شاء الله، ثمّ اتصل بي أتّي صرفتُ عنها،  
وكنت كسبتُ بها ثلاثين ألف دينار، فخشيتُ أن يفجّاني  
الصارفُ فيسمَحَ بمكان المال فيطعِمَ فيه، فصعته عشرة  
آلاف إهليلجة في كلّ إهليلجة ثلاثة مثاقيل، ولم يمكث  
الصارفُ أن أتى، فركبتُ البحر وانحدرتُ إلى البصرة،  
فخُيِّرتُ أنّ الجاحظُ بها وأنّه عليل بالفالج، فأحييتُ  
أن أراه قبل وفاته، فسرتُ إليه، فافضيتُ إلى باب دار  
لطيف، ففرعته فخرجتُ إلّي خادمٌ صفراءُ فقالت: من  
أنت؟ قلت: رجل غريب وأحبّ أن أسرّ بالنظر إلى  
الشيخ، فبلغته الخادمُ ما قلته، فسمعته يقول: قولي له:  
وما تصنعُ بشي مائل ولعاب سائل ولون حائل؟ فقلت  
للجارية: لا بدّ من الوصول إليه، فلما بلغته قال: هذا  
رجل قد اجتاز بالبصرة وسمع بعثتي فقال: أراه قبل موته  
لأقول: قد رأيتُ الجاحظ. ثمّ أذن لي فدخلتُ فسلمتُ  
عليه ورّة رداً جميلاً، وقال: مَنْ تكون أعزّك الله؟

وفي المقابل، لا نرى فائدة في وصف الوصيفة بأنها «صفراء» والصفة ملتبسة: صفرة مرض أم صفرة جنس فتكون هذه الخادم أسبوية الأصل كالخادم عند الأسر الخليجية اليوم.

وفي النهاية نكتشف أن هذا النص خبيث: يقدم صورة مكروهة من أبي عثمان: رجل طامع حريص متملق للحصول على المال، وهو من جهة أخرى يستع عن قبول الزائرين وإغاثتهم بعلمه، بل يعطيه بمقابل.

### 3 - نموذج 2: بين المنقول والمعقول

من النصوص الأدبية ما لا يتضمن غريباً في اللفظ يُشرح، ولا أعلاماً مجاهيل، ولا إماكن مبهمة يُعرف بها، ولا إشارات تاريخية حضارية تدعو إلى التذكر والتذكير، فيبدو قهقها ميسوراً وعرضها معلوماً، إلا أنها تطوي في الواقع على نكتة - بمذلولي هذه الكلمة: الإشاعة الحفية أو الملححة المستطرفة - قد تغيب عن القارئ لأنها تحيله إلى زمن بعيد ووضع فكري أو ثقافي متبني قديم، وقد تكتم المؤلف عليها، طلباً للتشويق وضوئاً للذة الاكتشاف وقدفاً إلى فك الألغاز وكشف الرموز.

من هذا النوع البسيط في الظاهر، المعتمى في الواقع، أدرج أبو علي الغالي، (ت 356 / 967) هذه الحكاية في أماليه (ج 2 ص 308) خالية من كل تقديم أو تعليق، غير شاهدة على قضية من القضايا الفكرية، بعيدة عن كل جدلٍ مذهبي. يقول أبو علي:

«كان بمكة رجل سفيه يجمع بين الرجال والنساء. فشكا ذلك أهل مكة إلى الوالي، فعزبه إلى عرفات. فاتخذها منزلاً ودخل مكة مستتراً، فلقي حرقاه من الرجال والنساء فقال: ما يمنعكم؟ قالوا: وأين بك وأنت بعرفات؟ قال: حمار بدرهمين وقد صرتم إلى الأمن والزهة. قالوا: نشهد أنك صادق.

وكانوا بأنونه، وكثر ذلك حتى أفسد على أهل مكة أحوالهم وسفهاهم وحواشيهم، فعادوا بالشكاية إلى أمير مكة، فأرسل إليه فاتي به، فقال: أي عدو الله،

طردتك من حرم الله، فصرت إلى المشعر الأعظم تفسد فيه وتجمع الفساق! فقال: أصلح الله الأمير، يكذبون علي ويحسدوني. قالوا: بيننا وبينه واحدة. قال: ما هي؟ قالوا: تجمع حمير الثكابين وتُرسلها بعرفات، فإن لم تقصد إلى بيته لما تعرف من إتيان الخُراب والسفهاء إياه، فالقول ما قال. فقال الوالي: إن في هذا لدليلاً. وأمر بحمير فُجمعت ثم أرسلت، فقصدت نحو منزله. فأتاه بذلك أماناه. فقال: ما بعد هذا شيء، جردوه!

فلما نظر إلى السياط قال: لا بدّ من ضرب، أصلح الله الأمير؟ قال: لا بدّ منه. قال: اضرب، فوالله ما في هذا شيء أشدّ علينا من أن يسخر منا أهل العراق فيقولون: أهل مكة يجيزون شهادة الحمير.

فضحك الأمير وقال: والله لا أضربك اليوم! وأمر بخليعة سبيله».

النص خال من الغريب في اللفظ والتركيب والتعبير، إلا أن بعض المفردات تحتاج إلى تطويع مذلولها إلى المقام: مثلاً: رجل سفيه، فالسفه هو نخفة العقل وضعف الجلم وكثرة الحركة وتبذير المال وحتى المدلول المعاني للسفه في لهجتنا المغاربية: الكذب، والمناطلة والثفاق والتهور في القول والفعل، هذا المدلول الذي يمكن أن يكون من خصوصيات اللهجة الأندلسية، غير معروف عند ابن سيده ولا في ملحني دوزي، ولا شيء من هذه المعاني يوافق سلوك هذا الرجل ولا مهنته: فهو قُبُوث قَوَاد، صاحب ماخور يدعو إليه الرجال والنساء للقيا خناثية مسخرة، فهو تاجر في الفسق المنظم الذي قيل فيه إنه أقدم مهنة في العالم.

والسفه والسفاعة والسفاه، عبارات تدل على انحراف في الذهن لا على انحراف في الأخلاق، والنص لا يتضمن أي حكم أخلاقي يستنكر على الرجل سلوكه، فإنه لا يدخل في زمرة الدُويّين القزّادين الذين يحملون الرجال إلى أزواجهم فيطوؤهن على علم منهم بذلك ورضى به. أما بطل القصة فهو تاجر ذو متجر وحرقاه - وقد ذكرت عبارة «حرقاه» في النص، فلا لوم عليه

في تعامله هذا النشاط «الاقتصادي» كما لا يُلامُّ مُكاري الأحمرة في تأجير دوابه لراعي اللدة القريبة الأمنة.

ومن هذا المنظور التجاري نفهم جوابه للوالي : إنهم يحسدوني، فإن كانوا يكذبون عليه، فقيم الحسد؟ في حظوته عند النساء ولإقبالهن عليه، أم في رفايته المالية الناتجة عن تجارته الربحية؟

ونلاحظ هنا أنَّ المؤلف أي ناقل الحكاية لا يشير إلى المال، لا مال الرقاد في تعاملهم بين بعضهم بعضاً، كأن اللقاءات هي محض خلوات غرامية لتبادل الخنثين والأشواق لا دخل فيها للمادة والريح والنفقة، ولا مال صاحب الماخور، كأنه يُسخر بيته مجاناً للمحبين خدمة لهم ورفقاً بهم وعطفاً عليهم. ولا نستبعد أن يكون هذا السكوت عن المبادلات المالية مقصوداً من المؤلف ليبرئ صاحبه من المعى إلى الريح والنهم إلى المال، فتحصل لنا منه صورة المصلح المتطوع الرحيم بالمحبين والفنان الذي يقرب بين المشائكين الملهوفين مدفوعاً بأثرة محمودية وتجرد أنبيئته.

ومن الكلمات التي تحتاج إلى زيادة توضيح : غربة إلى عرفات، فإنها لا تعني غرباً جغرافياً لا سيما وأن جبل عرفات وسهول عرفات تقع شرقي مكة على طريق الطائف، وإنما تعني : نفاه وأبعده، ومن معاني الغرب : البعد، وفي جواب الرسول (صلعم) لزواج المرأة التي «لا ترد يد لامس» أن قال : غريها، أي أبعدها (طلقها)، وكان مروان ابن الحكم يستقى عند الشيعة «الطريد» لأن الرسول (صلعم) نفاه من المدينة إلى الطائف فقال محمد بن هانئ (ديوان ص 40) ناقماً على العبّاسيين (سلالة العبّاس أسير بدر الذي أطلق النبي سراحه) والأمويين أحفاد مروان الطريد : . . ونام طليح خائض وطريد

وكذلك عبارات «أحذائهم وسفاههم وحواشيهم تحتاج إلى تفصيل : فالأحداث هم شبان مكة وقد يكونون غريباً ماكين لكامل وقتهم ومالهم متفرغين للمغامرات، والشهفاء هم خالعو العذار وتاركو الحياء. أما الحوائش

فالإماء خاصة، وكَنَ غُرَضُة للمضايقة من الشبان المستكئين لأنهن أقل حصانة من الحرار فنزلت بسببهن آية الحجاب : ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُلْ لِّأَزْوَاجِكَ وَبَنَاتِكَ وَنِسَاءِ الْمُؤْمِنِينَ يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ مِنْ جَلَابِيبِهِنَّ﴾ (الأحزاب 59).

ومما يؤيد تصويرنا الافتراضي - كما نقول اليوم - لشخصية هذا الوسيط صديق العشاق، لباقة جوابه الختامي حين أصرّ الوالي على تعزيره بالسياط، قال: أخشى أن يتهكّم بنا العراقيون - أصحاب المدرسة العقلية في الفقه - يقولون: أهل الحجاز - مكة والمدينة - يقولون، في استنباط الأحكام الفقهية والقوانين الشرعية، لا شهادة البشر فقط، من صحابة وتابعين وساكنتي الحرمين، بل وحتى شهادة الحمير، فائبري هكذا للدفاع عن شُعبة وطنه مكة وضوء فقهائها من تهمة الاكتفاء بالتقليد والعزوف عن الاجتهاد. هذه اللياقة، هذه «الوطية» أعجبت الوالي فاستطرف الجواب واستطرف صاحبه وعدل عن العقاب.

فالتص يدرج في الخصومة المعروفة بين الحجازيين والعراقيين في الإحتجاج لمواقفهم واختياراتهم : هؤلاء بالحديث المروي عن الرسول (صلعم) وصحابته وتابعيهم بإحسان، ويعمل أهل المدينة دار الهجرة وموطن الإمام مالك، وأولئك يتسكنون بالاجتهاد والاستنباط العقلي لبعدهم عن مهبط الوحي من جهة واختلاط المذاهب والأجناس في بيئتهم من جهة أخرى.

ونقول أخيراً إن هذا الخبر المستطرف صورة من تحرّر أهل الأندلس من التزمّت والانقياس، فهم لا يستنكفون من طرق موضوع الصراعات المذهبية بلباقة وطرافة وحتى بشيء من الجراءة، وهذا التحرّر هو الذي أعجب أبا عليّ القائي فأدرج الحكاية في أماليه.

زد على ذلك أن كتب النوادر والملح تزخر بالطرائف، أو ما يُعتبر عندهم طرائف، حول التساهل والرخص الشرعية التي تنسب إلى المذهب الحنفي مذهب «العراقيين»، حتى الإمام أبو حنيفة لم يسلم من هذا الهمز الخفيف، وقصته مع جاره المغني الذي أضاعوه وأي

ففي أضعافاً قصّة معروفة، وغيرها كالإفراط في استخدام القياس حتى قاس تكاثر الشعر الأسود في الرأس إذا حُلِقَ بأكمله على تكاثر المشيب إذا ترك في غزوه السادر.

#### 4 - نموذج 3: القراءة الخلفية

كثيراً ما يعجب الطلاب من إقدام أساتذتهم لدى شرح النصّ على استنباط معانٍ لا تظهر للقرّاء لأوّل وهلة فيتمهونهم بالتقول: «أتى لك هذا يا أستاذ؟ ما حجتك على ما تقول؟ هل قصد الكاتب أو الشاعر هذه النكتة؟»

ويحكى بهذا الصدد أنّ الشاعر الكبير فاليري Paul Valéry دخل يوماً مدرّج الدرس بالصربون فألقى أستاذاً شاباً بصدد شرح قصيدته المشهورة «المقبرة البحرية» فجلس مع الطلبة واستمع ملياً إلى الشرح، وعند الفراغ من الدرس تقدّم إلى الأستاذ وعرّف بنفسه وشكّره على شرحه وقال له: «إنّك والله كشفت عن معانٍ ومقاصد لم أفكر فيها قط!»

ونحن نجد في أدبنا العربي تصوّراً تسمح بهذا التجوّز فتبيح لنا قراءة «خلفية» أي في مرتبة ثانية يتولّد عنها فهم آخر لبعض النقاط في الكلام وربما اكتشاف غرض آخر من المؤلف، كالصورة المكثّرة المزدوجة في المرأة المتصبّبة في قبالة مرة ثانية، ولا سيّما إذا تركّب النصّ من خبرتين يصيآن في وادٍ واحد كالحياء والعفة والمحظور والمباح في الخلوة بين الذكر والأنثى، والمُتعة الذهنيّة واللذة الجسديّة، فيُفضي الشرح إلى تحليل نفسانيّ كالذي يُمارسه أطبّاء «الاريكة» le divan أنياك فرويد Freud ولاكان Lacan ومَن انتسب إلى المدرسة النفسيّة التحليليّة Psychanalyse.

وفيما يلي نموذج من هذه النصوص ذات الأدرّاج tiroirs المتولّدة عن بعضها بعضاً، وهو خبيران في مثّل سافه الحسن البوسنيّ (ت 1102/ 1690) الكاتب الموسوعيّ المغربيّ (3) في مجموع الأمثال الموسوم بـ «زهر الأكّم» (4):

#### التجريد لغير نكاح مُثَلَّة:

التجريد معروف. تقول: جرّدت زيداً من ثيابه، وكذا النكاح. والمُثَلَّة: التّقصّ والعيب والشّين. والمعنى أنّ تجريد العزّة لغير النكاح عيب. يُضرب في وضع الأشياء في غير موضعها.

ويذكروا أنّ المثل لِرَقَاش بنت عمرو بن ثعلبة بن وائل، وكانت شريفة عاقلة. فتزوّجها كعب بن مالك بن ثيم الله، فقال لها: اخلمي درعك! فقالت: خلّع الدرع بيد الزوج. فقال: اخلمي درعك لأنظر إليك! فقالت: يا ابن عمّ، إنّ التجريد لغير نكاح مُثَلَّة! فأرسلتها مثلاً. فطلّتها مكانها، فحُملت (5) إلى أهلها، فمرتّ بذُهل ابن شيبان (6) بن ثعلبة، فسلم عليها وخطبها إلى نفسها، فقالت لخدامها: انظري أبيضاً أم يُغفر إذا بال؟ فظنّرت الأمة فقالت لمولاتها: يُغفر. فتزوّجته.

ويحكى أيضاً أنّ عثمان بن عفّان رضي الله عنه، لما تزوّج ثالثة بنت الفرافصة بن الأحوص الكلبية، وساقها إلى أخوها، فأدخلت عليه، وخطبها قال لها: تقومين إلّي أم أقوم إليك؟ قالت: ما قطعْتُ إليك عرض السّماوة وأنا أحبّ أن تقطع إلّي عرض البساط. فقامت إليه وجلست إليه، فقال لها: لا يسوءُكَ ما تَرَيْن من شييء، فإنّ وراءه ما تحبين.

قالت: إني من نسوة أحبّ رجالهنّ السيّد الكهل. إلى أن قال لها: ضعي الخمار! فوضعت. فقال لها: اخلمي الدرع! فخلعته. فقال لها: اخلمي الإزار! قالت: ذلك إليك! فلما دُخل على عثمان، رضي الله عنه، يوم الدار، اكّبت عليه وجعلت تنافح بيدها حتى أصيبت بجراحات. فلما قُتل، رحمه الله، رثته فقالت (طويل):

ألا إنّ خير النّاس بعد ثلاثة

فتيلُ التّجبيّي الذي جاء من مضرٍ ومالي لا أبكي وتبكي قرابتي  
وقد حُجبت عنّا فضولُ أبي عمّري؟

ويُروى هذا الشعر أيضاً للوليد بن عتبة، وللكميت، والتَّجِيبِي هو كنانة بن بشر قاتل عثمان، رضي الله عنه، وهو منسوب إلى تَجِيب، بضمّ التاء وقتحها، بطن من كندة. فلما اتفقت عدتها خطيها معاوية، فقالت لسانها: ما يعجب الرجال منّي؟ قلن لها: ثناياك. فعمدت إلى فُهر فدفقت به نثيها وبعثت بهما إلى معاوية، فكف. ولم تزل مُحدّا بعد قتل عثمان حتى لحقت به.

أول ما يلفت الانتباه في النص طلبُ الزوج: اخلي دُرْعَكَ! «والدُرْع من المرأة قميصها»... والدرعُ ثوبٌ تجوِبُ المرأةُ وسطَه (أي تقوّره جيّبا) وتجعل له يَدَيْن وتخيطن فَرْجَيْهِ (أي جَانِبَيْهِ) (7) فهو ثوبٌ مَخِيْطٌ مُجَبِّبٌ به يَدَانِ فإذا خلعت صارت عارية، فالزوج يريد أن يتأمّل منها جسدها كلّ، ويعتبر أنّ النظر إليه جزءٌ من المتعة الغرامية. والشعراء طالبوا بحقّ العاشق في النظر إلى الجسم الجميل المشير (طويل) (8) :

يقولون : لا تنظر، وتلك بَلَدَةٌ

ألا كلّ ذي عَيْنٍ لا يَدُ نَاطِلٍ (1)

وقال مُطَرِّهُم :

ما أنا إلّا بَشَرٌ

عندي قلبٌ ونَظَرٌ

وجسد المرأة عند أهل الذوق مبعثٌ للإبداع الفني فجعلوه موضوعاً مفضّلاً في مقطوعات شعرية Blason du corps تتفنّن في تعدّد محاسنه وتصوير تأثيره في نفس الناظر إليه، ومثّلوه أيضاً في لوحاتهم الزينية بالقرشاة ورسومهم الخطيّة بالقلم وماتيلهم المنحوتة بالأزْمِيل على الرخام، أو المصبوبة في البُرْزُز وأشادوا به ومجّدوه وعنونوه «عراء Nu» لا غير. ولا يزال تمثّل «فينوس» (جزيرة) ميلو Vénus de Milo مقصد آلاف الزائرين لمتحف اللوفر Louvre بباريس لمشاهدته والتأمّل بالنظر إلى هذا الجسم البديع رغم فقدانه للذراعين. والتخاتون

والرّسامون يوجه عامّاً لا يُلبسون جسد المرأة رداءً ولا حتى غلالةً رقيقةً شفافة.

وكعب بن مالك هذا الزوج الذّواق الفنّان أو الشّيق المَعْتَمَل أرادها عاريةً تماماً ولم يكفّ بالنصف الأعلى من محاسنها كما كانت عادة العاشقين في الجاهليّة حسب شهادة ابن القيم الفقيه الحبليّ المتشدّد الوقور (ت 751 / 1350): «العاشق من نصفها الأعلى إلى سرتها ينال منه ما يشاء من ضمّ وتقبيل ورشّف، والنصف الأسفل يُحرّم عليه» وعزّز هذا الحكم بشواهد ناطقة (طويل) (9):

فللحبِّ شَطَرٌ مُطْلَقٌ من عِقالِه

وللبعلِ شَطَرٌ لا يَرَامُ منيَعٌ (1)

وشطر الزوج الذي يَنْتَع عن العاشق باتّفاق القوم، هذا الشطر الذي لا يرامُ، رمزوا إليه بالمُعْتَر - أي التّبان أو الفوطه - مقابلةً له بالعقاب (طويل) (10) :

للحبِّ ما ضَعُت عليه نِقابُها

وللبعلِ ما ضَعُت عليه المَازِرُ (2)

فهو محرّم كالناقة «البحيرة» المنجاب التي يُكرّمونها فلا يركبونها ولا يذبحونها (وافر) :

له شَطَرٌ فَمِنْ حِلٍّ وَبَلٍّ

ونصف كالتَّجِيبِ—رة ما يُهاجُ

ورقاش بنت عمرو بن ثعلبة هذه «العائلة الشريفة» لا تشاطر الزوج في التذوّق والتفنّن.

ولعلّها تَعْتَرِ العَرَاة إباحةً وفُحشاً فذاك معنى «المثلة» عندها، فشرفها بتمثّل في ضرب من التزوّت والإفراط في الحياء، ومن النساء من يتحرّجن من مُبَاَصَعَة الزوج في الخلوة المضادة فيعمدن إلى إطفاء الضوء أو حتى إغماض العينين عند المباشرة الجنسية. وقد أفرطوا في تأويل الحديث النبويّ: «المرأة عَوْرَة» (11) فالعورة «مَا

يُسْتَحْيَى منه إذا ظهر» وحَدَّوْها للرجال فيما «بين السرة والركبة» وللمرأة عَمَمَوْها إلى جميع جسدها ما عدا الوجه واليدين، لكنهم اعترفوا أَنَّ «سِرَّ العورة عند الخلوة فيه خلاف» - أي اختلاف في الرأي - بين محلِّل ومَحْزَم.

وفي الحزبِ المقابلِ نرى من ينصَحُ بالملاعبة والمفاكهة بين المحبِّ والمحبوبة وحتى بالاكْتفاء بِلَذَّة عاطفِيَّة «أفلاطونيَّة» تقتصر على «العناق والضمَّة والغزوة والمحادثة» أو زادوا، إذا بالغوا وتجاوزوا، : مَصَّ الرِيق ولثَم الشفة والأخذ من أطْيايَ الحديث «أما الذي يسارع إلى الجماع، فما هو بعاشق عندهم، بل هو «طالب ولِد» (12) هُمَّه الانجابُ لا غير.

على أَنَّهُ لا ينبغي لنا أَنْ نُثَقِّلَ رِقائشُ بتهمة التزمت والإفراط في التحرُّج : فإنَّ جوابها الأولُ : خلع الدرع بيد الزوج يثبِتُ عن أمرَيْنِ ممكنَيْن : الرضا بسيادة الزوج عليها لأنَّها صارت ملكاً له وطاعةً لمشيئته، والأمر الثاني أنَّها تتراح إلى رغبته فيها وربما تجده هي الأخرى متمعة في هذا الكشف المهيدي. لكنَّهُ لم يَلَبَّ هذه الرغبة منها ولم يستثمر الرخصة فلم يتقدَّم لخلع دوعها بل أعاد الطلب بلهجة الأمر الناهي فأجابته بما بدأ به تمرِّداً على سلطته فغضب وطلَّقها «مكأنَّها» أي في الحين والحال دون مفاوضة ولا تريت ولا مراجعة ممكنة.

وهنا يأتي الفصل الثاني، وهو خطبة ذهل بن شيبان لها إلى نفسها، أي دون حضور وليِّ عليها أو وصي، وهي كما ظهرت في الفصل الأول امرأة قوية الإرادة وليَّة أمرها بنفسها فقبلت هذا الزوج الثاني ولكن بعد أن شَرَطَتْ شرطاً غريباً، لا على الخاطب في الظاهر، بل على نفسها وكأنَّها تريد أن تتأكَّد من قدرته على البناء بها -وهي، حسب الظنِّ، لا تزال بكراً - أي أن تتحقَّق من سلامته الجنسية، فاختارت فيما نفهم ونظنَّ هذا الامتحان «الطبيَّ» : «أَيُّعْبَرُ» عند التبرُّل أم «يَقْمَرُ»؟ فلا البعثة ولا الإقمارُ يفيدان معنى واضحاً مُتصلاً بالزواج أو القدرة على الانقباض والوطء، إلَّا إذا تأوَّلنا الكلمات قلنا:

البعثرة في تشتُّت البول قطرات قطرات على الأرض كما هي حالة بُول الشيخ المسنِّ، على عَكْسِ الشابِّ ذي العضلات القوية الذي يرسل مائه خيطاً دافقاً مسترسلاً يسقط على الأرض فيحفر فيها حفرة ذات قعر، فلمَّا جاءت الخادم - فالمرأة مرسرة لها خَدَمٌ وَحَشَمٌ - بالجواب المُطْمَئِنِّ : إِنَّهُ يُقْمَرُ، أي إِنَّه كاملُ الرجولة، تزوَّجته. ويبقى السؤال : كيف راقبت الوصيفة الرَّجُلَ عند إفراغ كيسه؟

ثم تأتي القصة الموازية، وهي أيضا ذات فصلين. فالفصل الأولُ بطَّله عثمان بن عفَّان الخليفة الثالث وزوجته نائلة الكلبيَّة وهي آخر زوجاته الأربع - بعد رقية وأم كلثوم ابنتي رسول الله (صَلَّعَم) وبعد أو قبل أم البنين.

فالزواج بنائلة الكلبيَّة مُتَّصِلٌ أيضا بالخبر السابق في أمر القدرة على الباء، نستشف الموضوع من طمأنينة الخليفة للزوجة الجديدة بقوله : لا يسوءُكَ ما تَرَيْنِ من شَيْءٍ، أي : لا تخافي أن أكون عاجزاً عَيْنياً، ويضيف في شيءٍ من الثقة بالنفس : فإنَّ وراءه - وراء شَيْءٍ الظاهر - ما تحيِّن (من الوصال ولَذَّة المعاشرة).

وفي الخبر المُقْطَعان لا يفيدان كثيراً في حبكة القصة أو في سِرِّ النفسانيَّات الذي حاولناه في الخبر الأول : المقطع الأول : وساقها إليه أخوها، فلا فائدة له إلَّا إعلاناً بأن الأخ وليُّ عليها، إمَّا لأنها قاصرة لا تملك أمرها على عكس رقاش السابقة الذكر، وإمَّا لأنها صغيرة السنَّ شابة بالنسبة إلى هذا الشيخ الطويل اللحية المخضبة بالصُفرة.

أما المقطع الثاني، فهو في الحوار بين عثمان ونائلة: أيقوم إليها أم تقوم هي إليه ؟ فلا فائدة ظاهرة فيه إلَّا الإلحاح أيضا إلى الفارق في السنَّ بينهما، فهي التي تسير إليه وتجلس إلى جنبه تهجيلاً له وإكراماً.

وفي مقارنتها للسافين: عُرس صحراء السماوة الشامعة - وكانت مسكن قومها الكلبيين بين الكوفة والمدينة- (13) وعُرض البساط بين مجلسيَّهما لتلطَّف

والخضاب لابسَة ثياب الحداد، فما الذي يعجب معاوية فيها، فقالت صواحِبُها : يعجبُه ثُغْرُكَ، فكسرت بعض أسنانها بفهر أي قضيب الهاون الذي تُطعَنُ به الحبوب وتُغْتَن (16)، فصارت هَتَمَةً طائفةً المصنَّك. وهكذا حَسَمَتْ أمرَ الزواج فكفّت معاوية عن طلبها، ولا نظنُّ أَنه طلبها لجمالها لا سِتَمًا وأنها مُجَدُّ على طول، وإِنما رَغِبَ العاِمِلُ الأموي في دعم شرعيته السياسية : فيعد المطالبة بدم عثمان - وهو من حزبه وسلالة الأموية العُثمانيَّة - طلبَ أرملته كما يطلب الميراث.

وفي الختام نقول إِنَّ المثلَّ جاءَ مصوِّرًا لعلاقة المرأة بالرجل في الخلوة الزوجية المباحة أو الغرامية المحظورة، وأفادنا بتموذجين من النساء، العاقلة الحازمة، والعطوف الودود، دون أن يسقط في إسفاف الكتيلة الجنسية من نوع «رجوع الشيخ إلى صباه» وهو باب واسع من الأدب الساقط عندنا.

بزوجها الشيخ فقامت إليه وجلست إلى جنبه، ولكن الملاطفة القصوى تكمن في تأكيدها علي أَنَّ الكليَّات يُؤثِّرُن من الأزواج الكهول الأسباد، فَحَفَّتْ من ضيقه بشيخوخته إذ جعلته كهلاً وتَوَرَّأ رصينا. ولعلها صادقة في هذا التجبيل والاحترام إذا اعتبرنا دفاعها عنه أمام قائله حتى قُطعت بعض أصابع يديها (14)، وأيضاً رثاءها له بهذه الأبيات الشجيرة، وبالنصوص بقاها في جدار عليه إلى حين وفاتها، بالرغم من حُكْم الحديث (15) : لا يحقُّ لامرأة أن تُحدَّ على رجل أكثر من ثلاث (ليال) وعلى زوج أكثر من أربعة أشهر وعشرة أيَّام (أي مدَّة عِدَّتْها).

ولنا أن نسائل : لماذا أُحْجِمَ الخليفة المغبون المظلوم في هذا الخبر عن العلاقة بين الأزواج؟ أليس في مناقبه - أو غلطاته - ما هو أجدر بالتشويه أو التشويه؟ ثم يأتي خبر رغبة معاوية في الزواج بناتلة واستغرابها للخطبة : فهي مُجَدُّ على عثمان تاركة للزينة والطلب

## الهوامش والإحالات

- (1) «طريقة لدراسة النصوص الأدبية» نشره الزبيدي 1961، أعيد نشره في «أشبات أخرى» دار الغرب الإسلامي، بيروت 2001 ص 7.
- (2) وجاء في «المفاتيح» للمفريزي ج 6 ص 132 أن أبا بكر المازناني «كان يتداوى بإهليلجة تملا الكف بمسكها بيده... فتجبه الطيبة ويستغني عن أخذ الدواء...».
- (3) انظر عنه، EI2 مجلد XI ص 382، ومعجم كخالة 3 / 294.
- (4) زهر... ج 2 ص 45.
- (5) في ب : فتحملت.
- (6) في ج : ذبيان بن شيان، وهو تحريف.
- (7) نواح العروس، طبعة الكويت ج 20 ص 538 (درع).
- (8) ابن قيم الجوزية : روضة المحيئين ص 85.
- (9) روضة المحيئين ص 85.
- (10) روضة المحيئين ص 130.
- (11) النهاية في غريب الحديث لابن الأثير ج 3 ص 318 (عور).
- (12) روضة المحيئين ص 84.
- (13) انظر فصل السماوة في EI 2 ج II ص 1076.
- (14) انظر تفصيل هذه الجراحات التي أصابت ناتلة في دفاعها عن عثمان، واستخدام معاوية لأصابعها المقطوعة مع قبيص عثمان المُلْطَخ بدمه، في تاريخ الكامل لابن الأثير ج 3 ص 178 و 277.
- (15) باب : «نعم المرأة التوفي عنها زوجها أربعة أشهر وعشراً» كتاب الطلاق من صحيح البخاري.
- (16) الفهر أولاً هو الحَجَرُ الذي يملأ اليد.



# نحو النصّ وانسجام الخطاب

## قراءة تطبيقية على مجموعة إبراهيم الكوني،

### أساطير الصحراء (1)

سعدية بن سالر / باحثة، تونس

ومشروتيته. وهو بحث انتهى بهم إلى النظر في الانسجام مبدأ يمنح النصّ وحدته والجمل تماسكها فتعادر منطق الجملة لتلتحق بمنطق المتتالية، وستهم في هذا البحث التبريع بنموذجين من اللسانيين الذين أولوا عناية خاصة للحو النصّ هما، «برنار كوميت»، و«بيل شارول»، وسنحاول تطبيق ما توصلا إليه على مجموعة من أقاصيص الأديب «إبراهيم الكوني».

#### 1- كوميت والتطور الموضوعاتي:

اعتبر المهتمون بنحو النصّ التطور الموضوعاتي progression thématique التمثيل الفعلي لانسجام النصّ، ويعرّف التطور الموضوعاتي بأنه تحول في الإخبار فما جاء مخبرا به في المتتالية (أ) يصبح مخبرا عنه في المتتالية (ب) والمخير به في المتتالية (ب) يصبح مخبرا عنه في المتتالية (ج) (3)، وهكذا دواليك. فيعني النصّ قُدما ويحتل المخير به (rhème) في كلّ مرة موقع الموضوع/ المخير عنه (thème) في الجملة الموالية. ويعرّف petit jean Halté التطور الموضوعاتي

مثل نحو النصّ مرحلة مفصلية في تطور الأبحاث اللسانية، التي مرّت من الاهتمام بالكلمة في مكوناتها الدنيا وعلاقاتها الجدولية والسباقية إلى الجملة باعتبارها نظاما علاميًا، إلى النصّ باعتباره مجموعة من المتتاليات (2) تتحوّل اللغة معها إلى «أداة للتواصل حيث العبارة هي الخطاب» ويمكن أن ننظر إلى النصّ من زاويتين، فهو من ناحية تطوّر كميّ باعتباره مروراً من الجملة إلى مجموعة من المتتاليات، وهو من زاوية ثانية مرور من ملاحظات حول ملفوظات معزولة des énoncées isolées إلى إدماج تلك الملاحظات ضمن وحدة أوسع مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ الإدماج لا يمكن أن يحدث دون إضافة معنوية.

وتبدو الخاصية الثانية للنصّ أكثر أهمية من خاصية التطوّر الكميّ، ذلك أنّ إضفاء «إضافة معنوية» على النصّ تجعل المقاربة أكثر قيمة ومردودية من مقاربة منحصرة في حدود الجملة.

وقد فرض الاهتمام بالنصّ -بديلاً عن الجملة- على اللسانيين، البحث عمّا يحقّق نصيّة هذا النصّ

عن وجهة (هو) الذي يشغل محلّ الفاعل في الجملة الأولى، ثم يتحوّل هذا المفعول إلى اسم ناسخ تخير عنه معطيات المتتالية الدلالية وبه تتعلق المكونات التركيبية فيخبر الزاوي عن التحوّل الذي طرأ على السهل فأصبح قاحلا، غير أنّ هذا الخبر يتحوّل بدوره في المتتالية الموالية إلى مخبر عنه، وتفسّر المتتالية الموالية ذلك بالقول «اختفت الأعشاب الخضراء وجفت أغصان الرّثم الساحرة». لقد عبّر السارد عن مظاهر الخير (قاحلا) بمتاليتين، كان مركز الاهتمام في المتتالية الأولى الفعل «اختفت» وفي المتتالية الثانية الفعل «جفت» الذي تعلق به المركّب الاسمي «أغصان الرّثم الساحرة» في محلّ الفاعل. لكنّ هذا الفاعلي ينتقل في المستوى الموالي ليصبح متّما يشغل محلّ المفعول به «وقف عند شجرة الرّثم» وهو ما يعطي خصوصيّة للتقدّم الخطّي في الجملة الفعلية مفاده أنّ المخبر به يتحوّل إلى مخبر عنه أو أنّ المخبر عنه يتحوّل إلى مخبر به، ويظهر ذلك عملياً بأن :

يتحوّل المتّما (في الجملة الفعلية) إلى أحد ركني التّواة الاسنادية أو يتحوّل أحد ركني الاسناد إلى متّما، وهو ما يمكن أن نرصده في التدرّج بين المتاليتين المواليين: «توقّف عند شجرة الرّثم التي أكل منها مع غزالة أوّل مرّة» و«تناول غصنا وضعه في فمه» فالتعت في المتتالية الأولى يتحوّل إلى فعلين «تناول» و«وضعه» ويمكن أن نرصد هذا التقدّم للنصّ بين المتاليات في المقطع التالي:

«... هذا حدث بعد أن سلّموا لها الجديان وكلفنها الجدة بالرّعي».

الجديان! يا ريتي ما أشقى الجديان! سمعت كثيرا من الصّبايا عن شقاوة هذه المخلوقات ولكنّها لم تتصوّر أنّ يفوقوا الرّمضاء قساوة، أنّ يفوقوا الشّمس في التّشكيل بالنّاس. في الأيام الأولى رافقتهما قريبتهما «تميما» إلى المراتع الشّحيحة في الشّهول الغربيّة.

تميما صبيّة مرحة حيويّة تكبرها بعامين قضت

بأنّه «فعل يدفع النصّ إلى الأمام متجاوزا قيود الاتّساق» (4) ويعرّف Maingueneau (5) التطوّر الموضوعاتي بأنّه «استمرار تحوّل المعلومات الجديدة إلى معلومات أكثر جدّة تصبح بدورها نقاط ارتكاز تحمل معلومات جديدة».

ويمكن أن نشير إلى مبدئين أساسيين في التطوّر الموضوعاتي، أوّلهما على عميق صلة بالجملة باعتبار النصّ يخضع لنفس قانون الجملة تركيبيا، ولذلك يؤكد كوميت (1975) أنّ تطوّر الموضوعات هو كميّة انتظام العناصر التركيبية على خطّ الجملة. يقول معجم تحليل الخطاب: «ويهيّ التطوّر الموضوعاتي خاصّة بالسلسلات المتجاوزة للجملة لنصّ بإظهار اتّساقه وتطوّره المتجاوز للجملة» (6) وثانيهما أنّ التطوّر الموضوعاتي يتمّ وفق خطاطات تحترم الخصائص النحويّة للغة ما.

ويمكن أن نتوقّف عند أربع خطاطات تمثّل التّمازج المختلفة للتقدّم القضوي للنصّ بما ييسّر قراءته وانسجام مكوّناته (7).

## 1-1- الخطاطة الخطيّة :

- التّموذج الأوّل تمثّله الخطاطة الخطيّة أو التّقدّم الخطّي، ويطلق عليها أصحاب معجم تحليل الخطاب، التطوّر الخطّي البسيط، حيث يصبح المخبر به الوارد في جملة أو في جزء منها موضوعا للجملة الموالية فيتشكّل النصّ على التّحوّل التالي:

اتّجه نحو الشّهول المجاورة حيث كان يرعى الأغنام مع غزالة

ولكنّ السهل الأخضر كان قاحلا  
اختفت الأعشاب الخضراء وجفت أغصان الرّثم الساحرة.

وقف عند شجرة الرّثم التي أكل منها مع غزالة أوّل مرّة  
تناول غصنا وضعه في فمه (8).

لم تكن الشّهول المجاورة إلّا مفعولا فيه يخبر

نشأت القبائل، هاجرت عشائر إلى آير وبلاد السود،  
ورحلت عائلات أخرى إلى تونس والجزائر وتمبكتو،  
وبقيت بقايا الشتات تنتقل في الحمادة...

ولهذه الخطاطة شكل آخر يكون فيه المخبر به هو المتشظي، أو هو ذو الموضوع القارز بلغة أصحاب المعجم، فيمر من موقعه باعتباره حاملا لخبر إلى مخبر عنه أول يتطلب مخبرا به في المتتالية الموالية ثم إلى مخبر عنه ثان في المتتالية التي تلي وتكون الخطاطة كما يلي:



يتحول المخبر به إلى مخبر عنه أو لقلقل العنصر الأساسي في المتتالية والعلامة النسائية والدلالة الطارئة الجديدة هي المخبر عنه في المتتاليات الموالية ويمكن أن يرصد هذا الصنف من الخطاطات في النص التالي:

... في الأيام الأولى رافقتها قريبتها تميما إلى المراتع في الشهور الغربية. تميما صبية مرحلة حيوية تكبرها بعامين قضت كل حياتها في الحمادة، وذاقت المجاعة وعانت من الشمس. تعلمت الصبر واكتسبت مناعة ضد شقاوة الجديان. . . تغني وترقص أحيانا أيضا وتحلم باليوم الذي سيبلغ فيه سن الزواج كي تزوج الصبي المتكبر «أخنوعن» (11).

فتميما التي كانت مخبرا به في مستوى الدلالة (باعتبارها ركن إسناد في مستوى التركيب) تصبح مخبرا عنه متجذرا في المتتاليات الموالية:



كل حياتها في الحمادة، ذاقت المجاعة وعانت من الشمس» (9). فـ«الجديان» الواردة مفعولا في المتتالية الأولى تصبح مبتدا في المتتالية الموالية ثم متعما من جديد في مركب شبه إسنادي ليصبح الإخبار متعلقا بالجديان مع المحافظة على ضمير «هي» باعتبار أن الإخبار يتم حسب تصورها وباعتبار أنها ملتقى العلاقات، العلاقة بالجديان والعلاقة بتميمة، غير أن الإخبار سرعان ما يتزاح عنها ليتعلق بالعلامة النسائية الجديدة «تميما» التي انتقلت من محل الفاعل «رافقتها» قريبتها تميما» إلى محل المبتدأ في المتتالية الموالية «تميما صبية مرحلة».

إن هذا النمط من التندم الموضوعاتي يجعلنا نؤكد على الدور الذي تقوم به المحللات الإعرابية المتعددة في الجملة الفعلية، في دفع النص إلى الأمام

## 1-2- الخطاطة المتشظية: أو خطاطة الموضوع المتشظي (thème éclaté)

- الخطاطة الثانية التي نستدل إليها هي الخطاطة المتشظية وتقوم هذه الخطاطة على مخبر عنه واحد متعدد التفرعات. وصورة هذه الخطاطة كالآتي:



ويمكن أن ننظر في النص الموالي لتبين عمليتا تجسد هذه الخطاطة:

«نشأت القبائل، هاجرت عشائر إلى آير وبلاد السود، ورحلت عائلات أخرى إلى تونس والجزائر وتمبكتو، وبقيت بقايا الشتات تنتقل في الحمادة التي تعاني من اشديد الشمس وقساوة الجفاف الطويل» (10). فالفاعل نشأت هو الخبر المركزي في المتتالية الأولى وهو خبر مجمل عن القبائل تأتي بقية المتتاليات بأخبارها الفرعية لتفصيله.



#### 4-1- خطاطة : المواضيع المنفصلة :

- الخطاطة الزابغة التي يمكن أن نعرض لها في هذا الموضع هي خطاطة طرحها كومييت (13) واعتبرها نموذجا آخر لتطور النص وهو نموذج تغيب عنه الروابط بين المتتاليات حيث لا نجد بين مكونات المتتالية عناصر معروفة وقم التعرض إليها سابقا سواء باعتبارها مخبرا عنها أو باعتبارها مخبرا بها. وهو ما يدعو إلى وضع خطاطة يكون فيها المخبر عنه الجليد غير مرتبط بعناصر سابقة. ويؤكد كومييت أن هذا النوع من الخطاطات يتواتر حضوره في القصص الطويلة ويشهد كثيرا من التفتحات في مساره. وتجد لهذه الخطاطة صدى في بعض النصوص القصيرة مثل هذا النص القصير:

« رُبِّعَ الجبل حاورت حجرا طنه الرِّعة أعرس. حلت هلمة سائر القتر بعيدا. عاد القمر من أسفاره كثيرا، تخاطبت الأنواء بإشارات الضياء. بذل الإثل شعر رأسه مرّات كثيرة. اختفى البدن التحيل من الغار القديم» (14). تبدو العلامات اللغوية الواصلة بين المتتاليات غائبة أو تكاد. وهو ما يجعلنا ننهي إلى نتيجتين:

أولاهما أهمية السياق في تبين الدلالة العامة للمتتاليات.

ثانيتهما أن النص ليس خطاطة واحدة وإنما هو تداخل لعدد من الخطاطات التي تحقق معا نصية وتماسكه واتساجمه التركيبي والدلالي على السواء ذلك أن عدم توفر الروابط الموضوعية كما هو مبين في المثال السابق لا يفقد النص نصيته واتساجمه. ويمكن أن ننظر في التداخل بين الخطاطات من خلال الخطاطة التالية: إن الوقوف عند كل خطاطة على حدة عملية تبسيطية

#### 3-1- خطاطة الموضوع الأرقى (أو الموضوع الثابت): (hyper thème)

الخطاطة الثالثة التي يمكن أن نوردها هي الخطاطة ذات الموضوع الأرقى (hyper thème) أو الموضوع الثابت وهو نموذج خطي يتعلّق النصّ فيه بموضوع أوحد يتكرّر الحديث عنه مثل الحديث عن بطل حكاية... والتكرار بضمن تقدّم النصّ وهو تكرار يتحقّق في الأغلب باعتماد الضمائر. ويعتقد مانقينو (Maingueneau) أن هذا النموذج هو الأكثر تعقيدا، فالموضوعات المختلفة يمكن أن تندرج تحت لواء موضوع أرقى أساسي بواسطة علاقات تضمن إحالية متفاوتة المرونة (12) ويمكن أن نشخّذ نموذجا لهذه الخطاطة النصّ التالي:

«نهض. ترتّع خطوات. سقط مرة أخرى. زحف على يديه وركبتيه. شقّ الوادي زاحفا. صعد المرتفع المزروع بمقابر الأسلاف. تنقل بين الأكوام المستنيرة زاحفا. اهتدى إلى قبرها. القبر الذي شيّده منذ سنوات ونسي حتى أن يسقيه بالماء بين الحين والآخر. وانكفأ فوق القبر ولثم الحجارة. احتضن الحجارة. وشعر كيف يتدفّق الدمع الحارّ على التي احتضنت بحر النهار. لم يعرف الحكمة القاسية التي تقول إن القبر الذي تساهل برثه بالماء سيأتي يوم تضطرّ فيه أن ترويه بالدموع».

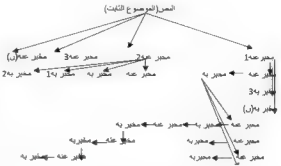
تتعلّق المتتاليات جميعها بالضمير «هو»، تعيد الإخبار عنه كلّ مرة ويمكن أن نوسم لذلك الخطاطة التالية:



وتصبح هذه الخطاطة على مجمل المواضيع المنشئة إلى الموضوع الأرقى (الوارد في عنوان المجموعة) من أساطير الصحراء. ويصبح كلّ موضوع فرعياً موضوعاً أرقى للمتتاليات المخبر عنها.

يتوافق في نموّه (تطوّره) مع محمول دلالي متجدّد.

إنّ النصّ المنسجم وفق هذه القاعدة (وكما رأينا في ما سبق) هو نصّ يتقدّم كلّ مرّة حاملا لفكرة جديدة ولموضوع مغاير للحدث دون أن يفقد روابطه الاتساقية والمعنوية مع ما سبق من متتاليات ودون أن يسقط في دائرة مفرغة قوامها الموضوع الواحد والتكرار المملّ للفكرة



دون إضافة دلالية أو إفادة. وقد طرح تجدد الموضوعات داخل النصّ الواحد فرضية القطيعة [الدلالية] بين أجزائه. وهو ما حدا به شارول إلى التأكيد على استحصال قاعدة التكرار عند العمل بقاعدة التطور لأنهما قاعدتان تعملان بصفة متوازنة بل إنهما ضرورتان ليتحقّق التوازن بين المكونات التركيبية والتطورية الدلالية. ذلك أنّ إدراج موضوع جديد في النصّ لا يجب أن يتمّ بطريقة اعتباطية وعلى كاتب النصّ أن يحسن إدماج الموضوعات الجديدة دون قطع تواتر الحكاية ودون أن تخلو الموضوعات من رابط دلالي. كما أنّ الاعتماد على الروابط الموضوعية وحدها لا يؤمن انسجام النصّ وتقدمه الدلالي يقول «شارول»: «إنّ دخول معلومات جديدة في نصّ منسجم لا يتمّ بطريقة اعتباطية» (16) كما يؤكد على مسألة التجانس بين المتواليات المقطعية لما لهذه المتواليات من دور في تنامي النصّ في مستوى الموضوع وانسجام مقاطعه، ذلك أنّ الانسجام لا يكون في مستوى المقطع الواحد وإنما يشمل مقاطع النصّ جميعها يقول «حتى يطور نصّ ما عددا من المتتاليات المعنوية (الموضوعاتية) وتكون بنيت الكبرى منسجمة من الضروري أن تكون المتتاليات المكوّنة لبنية التسطحية للمتواليات المقطعية متجانسة» (17).

ولئن أكد شارول خطيّة النصّ وتجانس مكوّناته فذلك لأنّه يرى أنّ ظهور المقاطع المحلية على أحداث سابقة أو لاحقة يثير إشكالات في مستوى تواتر الحكاية فكتيرا ما يُعمد إلى قطع الحكاية لرواية حكاية أخرى دون أن تقع الإحالة على ما سبق وهو ما يحدث

لبنية النصّ التي لا تتفق عمليّا على خطاطة واحدة. بل إنّ النصّ جَماع للخطاطات التي قد تحضر جميعها وقد تغيب إحداها ولكنها تتألف جميعا لبناء النصّ. ولكن هل تكفي الاستجابة لخطاطات التطور الموضوعاتي حتّى يكون النصّ منسجما؟.

## 2 - قواعد شارول في انسجام النصّ:

يجب «مشال شارول» عن هذا التّساؤل عندنا: يتّحد أنّ كلّ تجميع للكلمات لا يؤدي بالضرورة إلى إنتاج جملة سليمة التركيب والمعنى وكلّ ضمّ للجميل بعضها إلى بعض قاصر أيضا عن إنتاج نصّ مرتبط الأجزاء والمفاهيم يقول: «مثلا أنّ عددا من الكلمات لا يكوّن جملة فإنّ كما من الجمل لا يكوّن نصّا بالضرورة» (15).

ويعتقد شارول أنّ ما يعتمد في انسجام مكوّنات الجملة يمكن أن يمثل محكّات ناجعة وفعالة critères efficaces لوضع معايير دنيا وقوانين تؤمّن انسجام النصّ وتماصكه وتناهي به أن يكون مجرد تجميع للجميل دون معنى، وتمثّل هذه القوانين في أربع قواعد يُعتقد في قدرتها على القيام بتأمين انسجام النصّ وهي على التوالي: قاعدة التطور وقاعدة التكرار وقاعدة عدم التناقض وقاعدة الارتباط.

### 2-1- قاعدة التطور :

تنهض هذه القاعدة على مصادرة مفادها \* ليكون نصّ ما منسجما في بنيته الكبرى والصّغرى عليه أن

## 2-1- الضمائر:

يمكن فصل التكرار باعتماد الضمائر في أنه يعطي الكاتب فرصة الحديث عن الموضوع الواحد في مواقع متعددة دون أن يضطر إلى إعادة التسمية يقول شارول: «يمكن الضمائر من إعادة القول في مكوّن للجملّة وقع ذكره في موقع سابق من المقطع» (20) وتظهر الضمائر في المقطع وفق منهجين. إمّا أن تكون تالية للاسم المتكرر وهو الأكثر تداولاً أو أن تكون سابقة للاسم موضوع الحديث وهو نوع من التغذية الراجعة feed-back. ويمكن أن نتميّز في العربية بين الضمائر المتصلة والضمائر المنفصلة وهو ما يعطي ثراء أكبر للإمكانات التكرار في المقاطع المختلفة بنهجيها السابق واللاحق.

ويمكن أن ننظر في المقطع التالي لتبيين دور الضمائر في اتساح النص وتطوّره: «وجد أمغار رأسه متوجّجا بعمودين قاسّين منحوتين من الصلْد كي لا ينسى أصله الجلي. وفي الجولة الثانية عرف أنّ العشب دائما شرس. على باب اللعب رابطله الأشقياء بالمكبدة. . . فليخترف أن يحاف وصيّة العرّاف السريّ ورفع رأسه إلى السماء مكابرا. نعم. ضربة القدر القاصلة لا تنزل إلا في غفلة الزهو وتيه المكابرة. وهي وصيّة ورثها عن الأسلاف أيضا، ووجدتها أخيرا مخطوطة على جدار المغارة، ولم يفعل عرّاف الهاوية إلا أن ذكره بها وأعادها على سمعه في معارجه القديم» (21).

## 2-2- التعريف والإحالات المرجعية السياقية :

كثيرا ما نجد في المتتالية الأولى اسما مهما ثم في المتتالية الموالية يقرن بأداة تعريف كأن يكون اسم علم أو اسما معرّفا بالألف واللام أو معرّفا بالإضافة إلى غير ذلك من وسائل التعريف الممكنة. ويؤكد شارول أنّ تعريف المبهم يمكن من التذكير بصفة صريحة أو ضمنية بمكوّن المتتالية الرئيسي ويطه بالمتتالية الموالية كما يشدّ مقطعا إلى آخر. ومن الأمثلة التي يمكن أن ندرجها «وجد أمغار رأسه متوجّجا بعمودين قاسّين منحوتين من الصلْد

تداخلا في موضوعات النصّ إضافة إلى المياعدة بين الموضوعات وإيرادها دون رابط منطقي. ولتجاوز هذه المزالق ينصح «شارول» بالعودة إلى خطاطات تطوّر النصّ كما وضعها الباحثون والاستفادة منها في وضع نصوص منسجمة تقوم على تطوّر موضوعاتي دائب. ويمكن أن نستند إلى المقطع الموالي لتبيين ذلك التداخل بين الموضوعات التي تبقى منسّدة إلى خطاطات التطوّر الموضوعاتي كما وقع عرضها في ما سبق:

فإنّ الوجد لا يسكني عليها إلا لاحتاجه نكر لمرء (الوجد: المجرى)  
سبغت الخرافات عن التوجّج الأسود شكلاء، جهماء، لوماء  
شكلاء، وطعمه الإسطوري.

ومن فكرة ما سمعت تزيّن بورت هذه الإسطور سمحت تباري في طغور في طغور  
تراجع يهبط شارول مع بهبه تعلية  
تخسّر... لا بد تود . من  
وتشكي... فرشته، جبهه عليه على فطروس فصيح  
لصحب الضحك إلى ضحك فموسمها الضحك... جلتها... سب... سطر.  
تتمشّش إلى يوم تشبه فيه السب... 20

يجد أكثر من خطاطة في المنفصّل الواحد نشد النصّ وتحكم بناءه فتحقّق نصّيته، ولكنها خطاطات متداخلة متحرّكة تتغيّر بصغة ماعة

## 2-2- قاعدة التكرار أو Metu-règle de répétition :

يوّكد شارول (1978) أنّه: ليكون نصّ منسجما في مستوى بنيته الكبرى والضروري يجب أن يعمل في نموّه الخطي عناصر ذات تكرّرات بيّنة recurrence stricte والتكرار ليس نمطاً واحداً بل إنّ اللّغة تمنح إمكانيات عديدة لتحقيق هذا المبدأ دون التسوّط في التّقلّ التركيبي أو التكرار المملّ لبعض الألفاظ ومن هذه الإمكانيات نجد الضمائر (المتصلة أو/و المنفصلة) وأسماء الإشارة وأسماء الموصول وأدوات التعريف والإحالات المرجعية والمتراذفات المعجميّة وغيرها من الإمكانيات المحيلة على الموضوع ضمن فعل تذكيري يجعل من المقطع وحدة متماسكة ويجعل المتتالية تستند إلى الأخرى. تقول ييلار 70: «يمثّل التكرار عاملا ضرورياً ليكون النصّ منسجما وأوّل الإمكانيات التي تجعل من التكرار عاملا لانسجام النصّ هو إمكان الضمائر» (19).

كي لا ينسأ أصله الجبلي... اكتشف مهمة للعمودين المكابرين... ألقوا بالوهم على المعمودين... (22) فالمعمودان موضوع الحديث ذكر في هذا المقطع مرتين فكان في البداية اسماً نكرة اقترن التذكير به في الجملة الثانية بـ«ال» التعريف التي لؤنت التكرار بإضافة دلالية. ويؤكد شارول ضرورة تعريف الاسم عند ذكره ثانية بنفس اللفظ في موضعين متجاورين. وقد يتخذ التكرار شكلاً أكثر خفاءً وذلك باعتماد المترادفات.

## 2-2-3 المترادفات :

وهي أن تستعمل ألفاظاً مختلفة للدلالة على نفس الموضوع وهذه القاعدة تستلحي المعجم وتنوعاته لتأمين وحدة الموضوع وتفاذي تكرار نفس اللفظ في نفس الحيز النصي بحيث تكون هناك إحالات على نفس الموضوع ولكن بتسميات مختلفة. ويثب شارول إلى ضرورة الانتباه إلى الإحالات المرجعية الدلالية للكلمة المرادفة حتى لا تكون بعيدة عن الاسم المراد التفسير عنه. كما يثب إلى الإشكالات التي يمكن أن يطرأها المعجم ويؤكد أنه من الصعب وضع حدود دالة بين علم الدلالة والتداولية وأن المعلومات الموسوعية في النهاية أقل أهمية في إنجاز النص من المعارف التي يتقاسمها المهتمون بعملية التواصل ذلك أن الانسجام يعود إلى السامع أكثر من المتكلم أو الكاتب فالمعلومات الموسوعية للكاتب أو المتكلم رغم صحتها تفقد قيمتها إذا لم تكن مشتركة بين المتكلم والسامع أو بين القارئ والكاتب فلا تحدث أثراً في متقبلها ويكون ذلك أحد أسباب عدم التواصل.

لقد اعتمد الكوني في مجموعته التكرار مستغلاً المترادفات ومن الأمثلة التي يمكن أن نوردها نجد «من جهة الريح البحري» فهذا الدال تكرر ذكره تحت مسميات عديدة مثل «الهواء الشمالي الرطب» و«النسيم البحري» و«الرسول الشمالي». أما صلاة الاستسقاء فقد ذكرت باسمها في قوله «تركوه يبدأ صلاة الاستسقاء» ثم استُبدل الدال بعبارات لسانية أخرى لها نفس المدلول

فتجده يعرض الدال الأول بـ«يؤدي الشعائر القديمة التي ورثها عن الأسلاف» فما الشعائر القديمة إلا صلاة الاستسقاء نفسها وما هي إلا تلك «اللحظة المشحونة بالخشوع والتسليم والابتهاال».

ومن الدوال التي اهتم الكوني بتنوعها نجد علامة «الجبيل» فهو «معبد الودان» و«حرم الصحراء» وهو «مسط رأس أمغار وحصنه الحصين» وهو «العمود المقدس» و«عماد الكون» وهو «الصخراوي المكابر» و«نصب الأكلة ومعقلهم العظيم». أما الإنسان فقد وقع ذكره في «أقصوة أمغار» تحت مسميات متعددة فهو «المخلوق الأرضي» وهو «الرأس الشيطاني» وهو «المخلوق الغامض» وهو في الجمع يصبح «المخلوقات الممسومة» و«المخلوقات التي لا تنام».

تتواتر في المجموعة القصصية هذه التنوعات ذات المدلول الواحد والتي تخفي التكرار في مستوى العلامة وتؤكد في مستوى الدلالة.

## 2-2-4 الاستعارات الافتراضية والاستدلالية :

لا تجدر للظواهر الفكرية من هذا النوع مدركة بسهولة في مستوى سطح النص ويشترط في هذا النوع من التكرار أن يكون جزءاً من الافتراض المعلن في البداية حاضراً في المتتالية الموالية بعد إعادة بنائها ويمكن أن نستند إلى المثال التالي لبيان هذه الظاهرة:

«- هل جعلتك قامي ورقبتي وهيتي تضعيني في حساب المكابرين المشبهين بالإنسان؟

- ليس الهيئة وحدها. في مشيتك نفسها روح من استكبار. أنا أحسن بجسدي وأنت تمشي على صديري. فلا تنس» (23).

يقوم الاستعظام على جملة من الافتراضات، أولها أن للتشابه هيئة تشبه هيئة الإنسان. وثانيها أن للصحراء (المسؤولة) تصنيفها الخاص للكائنات. وثالث الافتراضات أن هذا التصنيف يستلزم التشبيه بالإنسان. ورابعها أن الإنسان متكرر. وقد حمل الرد

«ليس الهيئة وحدها» إقراراً بأنَّ الهيئة (وهي افتراض معن) سبب من أسباب اعتبار الصحراء الجمل متكثراً. وثانيها أنها تختبر فعلاً كذلك. وتؤكد على ذلك من خلال إعادة صياغة جديدة للمتكثّر. فبعد «المكابرين» في الاستفهام نجد «روح من استكبار» في الجواب.

ويمكن أن نرصد تلك الاستعدادات الافتراضية والاستدلالية من خلال المقطع التالي:

«- إذا كان سبعيني من العطش فأنا على أهة الاستعداد لحمل كل أثقالك  
- ليس لدي ثقل أثقل من الإنسان.  
- أنا طويل وعريض ومهيب ولكنني مخلوق ضعيف ولا أطيق صبراً عن الماء. سأحمل عنك الإنسان مقابل الحصانة ضدّ الظمأ.

«- إذن فقد قام بيتنا المهدي! - اختلى (الجمل) بالصحراء في برزخ الفناء، قال لها -

«ثمة شيء واحد أقسى من الظمأ: إنه الإنسان! ابستمت الصحراء بحزن كآلة ثوقفت نتيجة المسيرة... أكمل الجمل وهو يقطع المسافة الأخرى... - خذي عني الإنسان وأعيدي لي ظمئي، «(24).

فالقول بدأ بافتراضين أولهما أنّ الجمل لا يحتمل العطش ويبحث عن الخلاص من هذه القسوة. وثانيهما وهو مفترض بالافتراض الأول أنّه مستعدّ لحمل كل أثقال الصحراء. وفي إجابة الصحراء إقرار بوجود الثقل ورغبة في التخلص من (ثقل الإنسان) وفي إجابتها استعداد للاستجابة للشرط الذي وضعه الجمل وهو الإغناء من العطش.

أمّا في المخاطبة الثالثة فنذكر من قول الجمل بأنّه عريض ومهيب إقرار بقدرته على حمل الأثقال وإن كان أثقلها. أمّا الاستنتاج «إذن فقد قام العهد بيتنا» فهو استعادة لقول الجمل «سأحمل عنك الإنسان مقابل الحصانة ضدّ الظمأ».

ثمّ إنّ قول الجمل: «ثمة شيء واحد أقسى من الظمأ هو الإنسان» وقوله «خذي عني الإنسان وأعيدي

لي ظمئي» استعداد لما أُخبرت عنه الصحراء بدءاً، أنّ لا ثقل لديها أثقل من الإنسان من ناحية وتأكيّد لكون الإنسان أقسى من الظمأ فتصبح النتيجة الطبيعية أنّ يتراجع عن العهد ويطلب أن يستردّ الظمأ ويتحصّل من العطش.

إنّ هذه الاستعدادات المنضوية تحت لواء التكرار تبرز الوجوه المتعدّدة للتكرار الذي لا ينحصر فقط في مستوى البنية السطحية للمتنالية وإنّما يتجاوزها ليشمل الدلالة أيضاً، وهو ما يجعل لهذه الاستعدادات وجهاً آخر يتعلّق بفهم العالم فإذا لم يكن المتلقّي على دراية بما يحقّق توازن العوالم ومكوّناتها لا يستطيع أن يفهم الاستدلالات الواردة في المتتاليات وبالتالي يقصر عن إدراك مواطن انسجام النصّ المقروء. ويمكن أن نستند إلى المقطع الموالي لتبيّن هذه الخاصية: «استمرتّ الصحراء تتمدّد وتباعد طوال السفر، العراء الفسيح، القاسي، الأبدّي، يلدخل نهايته أفقاً ليما. والأفق يلد بعد مسير، الأفق. وكلّما توجّلا في الرحلة، كلّما ازداد الأفق خلوداً وإصراراً على التوالد. في البرزخ الممدود بين العراء الأفق تدفّق الشراب... لسال لموبا لا يتوقف عن الغمز والإغواء. كان للعصر ثلاثة تأمرات، في حلف حفي، وصممت أن تجعل من رحلتهما سفراً أهدياً» (25).

فهذا المقطع لا يمكن أن يفهم إلّا في ظلّ إدراك لقضاء الصحراء ولعلاقة الخلاء الممتدّ بالأفق الذي لا ينتهي ولمكانة الشراب في الصحراء. كما لا يفهم إلّا في ظلّ إدراك أنّ الخلاء والأفق والشراب هي الأقانيم التي تقيم عالم الصحراء. وهو ما يجعلنا ننقل إلى مبدأ آخر من مبادئ انسجام النصّ وهو قاعدة عدم التعارض.

## 2-3- قاعدة عدم التعارض non-contradiction:

يحقق النصّ انسجامه عندما تكون موضوعاته متجانسة غير متعارضة لا في مستوى المعنى الظاهر ولا في مستوى المعنى الذي يمكن التوصل إليه عن طريق الاستدلال. يقول الاستفهام: «هل تظنّ أنّ الجنّ هم الذين أنقذوني» (26) وي طرح تبعا لذلك ثلاثة افتراضات، أنّ أئوخون أعضاء السبيل، وآته أنقذ، وأنّ المنقذ هم الجنّ. فإذا



وجدنا الجواب «لقد وجدت طريقك يسر» كانت هذه الجملة متعارضة مع الافتراضين أنه أضاع السبيل وأنه أتقذ. ويشرح «شارول» معنى التعارض مستندا إلى المنطق فيقول: «في المنطق كما هو معلوم، يمنع مبدأ عدم التعارض أن نقول الشيء وضده في نفس الوقت «*et non* «*et*» ويتخذ لذلك المثال التالي «الضوء ذو طبيعة تموجية... والضوء ليس ذا طبيعة تموجية». ويظهر الانسجام في ما أعقب الاستهتام سالف الذكر «راقبه الزاوي زما. هر رأسه وقال يبين: وهل تشك في ذلك؟» (27). فالاستهتام الإنكاري تأكيد للافتراضات التي طرحت مع الاستهتام الأول مما يبعد عن القول بإمكانية التعارض بين الافتراضات. ولئن كان هذا النوع من التدرص في القول ظاهرا فهناك أنماط من التعارض لا تبدو جليلة على هذه الشاكلة وتتطلب نظرا في التصوص للتحقق إليها لذلك لا يقصر «شارول» أنواع التعارض في صنف واحد بل يفرضها إلى التعارض اللفظي (في مستوى الملفوظات) والتعارض الافتراضي-الاستدلالي والتعارض في مستوى العوالم وتصيغات العوالم.

## 2-3-1 التعارضات الملفوظية contradictions énonciatives

يقوم هذا المبدأ على أن كل فعالية نصية أو متعلقة بالجملة (phrastique) تحدد إطارها اللفظي من وجهتين على الأقل: الوجهة الأولى هي إنشاء نظام زمني والوجهة الثانية هي تأسيس آلية للتعلم الخطابي محددة. فالتلفظ هو كون قائم الذات في زمانه وعلاقاته واستباعاته. وسنأخذ مثلا على ذلك المقطع التالي: «تجد الجمال الثلاثة وكذلك الثقة ولم يترك في ذلك اليوم إلا الشيء. وهذا خطأ آخر في عرف الرعاة الحكماء. قالني الطابق يستنز الجمال السجينة ويضاعف شفاهما بالقيد. وإذا تضاعف شفاه الجمال بالقيد فإن هذا سيجعله تضاعف هروبا من نفسها ظنا منها أنها تهرب من قيدها. خرج ليبتقدها في اليوم الثاني من هروبا، واركتب خطأ ثانيا كان أسوأ من كل الأخطاء. ترك قرية الماء ظنا منه أن الإبل لن تبعد كثيرا. مشي يوما.

مشي يوما آخر. لم يترك الإبل فأدركه الظما» (28) ففي هذا المقطع وقع تحديد الزمان الذي هو العاصي ووقع تحديد الإطار العام (أو البرنامج الحركي) الذي ستتمتع به الملفوظات والتي لا يمكن أن تتميز إلا وفق شروط مخصوصة. فالقيد يضاعف حركة الإبل وقد تضاعفت، وسوء التقدير دفع الزاعي إلى نسيان قرية الماء، فكان من الطبيعي أن يقع فريسة الظما. فلا يقبل بعد هذا المقطع مقالا من نحو «جلس في غرفة الجلوس يرتشف قهوة».

إن هذا المبدأ في انسجام النص يدفع إلى القول أن كل كون وكل عالم إنما يستعدي معجمه الخاص. وأنا لا يمكن أن نخرج عن إطار معجمي محدد إذا رما تأسيس نص منسجم.

## 2-3-2 العالم وتصورات العوالم والتعارض:

يختير «شارول» أن عددا كبيرا من التناقضات الطبيعية لا يمكن أن تفسر خارج مفاهيم العالم/العوالم وتصوراتها وهي إشكالية تتجاوز الإطار العادي للفعل اللساني تتمتع بمطابقة العالم ومرجمياته. وتقوم مرحمتها العالم على علامات لسانية، باعتبار أن الملفوظ اللساني قادر على منحنا إمكانا لتنظيم العالم. ويرى «شارول» أنه يوجد عالم أول يتواصل في شخص مع غيره باعتماد ملفوظ ما ويوجد عالم ثان متحدث عنه ويوجد عالم منبثق عنه تحدته الشخصيات المتحدث عنها بحيث يتأسس العالم الأول من ملفوظات ثم تنفزع إلى عوالم صغرى تولد عنه وهي ما سماها «شارول» بالعوالم الفرعية (sous mondes). كان نحدد عالم الحكاية بما فيه من شخصيات وأماكن وأزمنة وأحداث ثم نأخذ إحدى الشخصيات وننظر في عالمها الخاص: المهمة والأعمال والأفكار ثم ننظر في الأفكار ذاتها الخ... ويمكن أن ننظر في المقطع التالي لتبين التفرعات العديدة للعالم «... أشعل النار في الحطب وترفع في ظل فوهة الكهف. أمذ وعاء الشاي وانتظر أن يخمد اللهب. رفع رأسه وتلته بمشاهدة الجموع التي اتقن الأسلاف حفرها في الصخر. رسوم ملونة لرجال

مردة يرتدون أقنعة، يطاردون حيوانات اختفت من الصحراء و... أشباح... قالت (الأم) يوما لا تستعد منهم ولا تلعنهم فهم ليسوا سوى أهلك...

.. ولكن لماذا يخيفوننا إذا كانوا أجدادا؟

وكان الجواب على شفتيها جازما دائما: - الجن لا يخيفون أحدا. لا يخاف الجن إلا مخلوق شرير.

- ومن هم الأشرار يا أمي؟

- الأشرار هم الذين يقتلون الودان ويبيعونه لتجار الفواغل. الأشرار هم الذين يصطادون أنثى الودان وهي حبيلى. الأشرار هم الذين يقطعون أعراف الشجر وهو أخضر... (29).

فالعالم الأول ينتهي عند قوله «... في الصخر» حيث ينظم الملفوظ اللساني عالما قوامه الشخصية «هو» والزمان المنقضي (صيفة الماضي) والمكان «ظل فوحة الكهف» والأحداث «أشعل، رنح، أعذ، انظر، ربح رأسه وتلقى بالمشاهدة...». ثم كان حدث المشاهدة حاملا إلى عالم آخر هو عالم الحس وحسانهم الحسدية والحركية والأخلاقية، ثم كان الحدث «إلى عالم جديد» يتعلق بخصائص الأشرار. «الذين يصطادون».

غير أن التفرعات العديدة للعالم في النص قد تفقد هذه العوالم الخيط الرابط بينها يقول بيتريفي (1973: Petrófi): «إن هذه التسلسلة من العوالم أو العوالم الفرعية هي بالتأكيد صعمة المتابعة غير أن هذا لا يمنع أنها تبني نظاما له منطق ومه يستمد الملفوظ انسجامه» (30).

ولا يمكن أن نتوقف في ما يتعلق بالتعارضات المتعلقة بالعالم عند حدود لسانية (ملفوظات) وإنما يتجاوز الأمر إلى الجوانب التداولي وإلى رؤى المهتمين بفعل التواصل حول مرجعية العالم الذي يطرحه النص والصورة التي لديهم حوله، ذلك أن كل نص يطرح عالما المرجعي. وتطرح مجموعة من أساطير الصحراء عالما المرجعي الذي يلتقي فيه الألس بالجن والصحراء بالامتداد الزراعي بالأيل والجديان يقول الكوني " خرج وراء الجديان إلى المراعي لكنهم لم يخرجوا إليه. سمعهم كثيرا وهم يهمهمون في المغارات، ويتمنون بلغة لم يتبينها أبدا. ولكنهم

لم يتبنوا. حاول مرارا أن يفاجئهم في الكهوف أو عند حضيض الجبال، ولكنهم يسحبون إلى الخفاء ويأخون لغتهم معهم بمجرد أن يحسوه يقترب من مجالسهم... وفي إحدى الأمسيات سمع غناء شجيا في الشفع، ظن أحد الرعاة أراد أن يتسلى بموآل المساء... (31).

إنّ العوالم اللسانية التي ينشئها الكاتب تبدأ في اكتساب طابع تداولي عندما يتجاوز المتلقي مي تعامله مع العالم اللساني لينظر في علاقته بالعالم اليومي العادي ordinaire وخصوصية هذا العالم تستند أساسا إلى المعلومات الوصفية المثوبة في الملفوظ وهذه الأوصاف تشتغل في ذهن المتلقي وفق تشبيلات للمعرفة خاصة جدا، غير أن هذا لا يمنع من التأكيد أنّ الخطاطات التشبيلية التي يستقي منها الموضوع فعل التعرف، ليست ذاتية مطلقا وهي ذات طبيعة ثقافية أيضا، فالإنسان لا يزنى تصورات انطلاقا من رؤاه وحده وإنما يبني معارفه من خلال ممارسات اجتماعية يستمدّها من محيطه ويدركها من مطالعته وسماعه عن الثقافات والعادات المختلفة. لذلك فليس غريبا أن يعيد المتلقي النص إلى عالمه الخاص وأيا يدرّك انسجامه وفقا لمكونات ذلك العالم ومبادئه حتى في حال بدت تلك المكونات غريبة عن عالم المتلقي وما اعتاده من علاقات وممارسات، ويمكن أن ننظر في المقطع الموالي الذي يفقد انسجامه إذا انتقلنا بمكوناته من عالم الصحراء إلى عالم مختلف: «... أفاق بين يدي قبيلة صحراوية رحيمة. طاف حوله الرجال واهتنت به النساء. سقوه حساء لم يذق في حياته مثيلا له. وشرب ماء سلسيلا لم يشرب أعذب منه وأكل طعاما لم يأكل اللذ منه. في الصباح أحسن بالشفاء فوجد أنهم جازأوا له بجماله أيضا. شبعه شيخ مهيب خشن آه زعيم القبيلة، أهدى له رستا جلدنيا... ليس هو من اكتشف الذهب في الرّسن، ولكن الفضل في ذلك يرجع إلى أحد الرعاة العابرين، نزل في ضيافته، أعذ له خبز الملأل وأوقد النار لتحضير الشاي...» (32).

ويفتح شارول على ما بلغه الذكاء الاصطناعي فيؤكد أن كل مجتمع يفرض على عناصره إطارا عرفانيا يمثل خلقية من المعارف والمعتقدات مستقرة إلى حد

ما ومبثوثة في الخطاب الدائر يومياً. وهو ما يجعل المعتقدات تتنظم وفق بنى تتجاوز البعد اللساني.

إن بُنى المعتقدات غير منحصرة في عالم واحد محكوم بالمنطقية والطبيعية (عالم طبيعي) بل يمكن أن تحكم على عالم خيالي أنه منسجم من خلال استحضار تصورات الخاصة والمكونات الواجب توفرها فيه ذلك أن العالم يكسب انسجامه من خلال الذات المتعلقة به فالحال الخيال يستدعي جملة من المكونات القائمة على الخوارق والأمنطق والعالم البدائي يستدعي من الأدوات ما يحيل على البداية من كهوف وأدوات حجرية ولغة غريبة الخ... فهذه العوالم رغم تعارضها مع العالم الطبيعي الواقعي (الذي ينتمي إليه المثقفي) فإنها منسجمة مع ذاتها. وتتخذ مثالا على ذلك «ما إن يهب الريح ويشد الفلي حتى يصيب الرزمة من. تتلهم في البداية بعياء العذاري، تتمايل بارتياح. تستقبل الأنفاس الحارة باحتراس، ثم تتشي وتشد بها روح الوجد. يستيقظ فيها مارد خفي. تولول. تنوح تتمرغ في تراب الوادي...» (33). إن هذا المقطع يصيح حتما نسيجا من التناقضات إذا عالجهنا باعتباره مرجعا للعالم الطبيعي وانسجام منسجم إذا تناولناه باعتباره خاصا شاعريا.

إن الانفتاح عن التداولية يجعل الانسجام بعدا آخر غير العلاقة التركيبية بين المتتاليات ويمتد البعدين الدلالي والتداولي دورا بارزا في تلقي الخطاب.

## 2-4 قاعدة الترابط : Méta-règle de relation

تنهض هذه القاعدة على مصادرة مفادها أنه حتى يكون المقطع أو النص منسجما يجب أن تكون الأفعال (والأحداث) الدائرة في عالمه مترابطة من وجهة نظر لسانية ودلالية باعتبار معرفة الفارئ بالعالم ذلك «أن الحديث عن الترابط يعني الحديث عن الاتساق والانسجام اللساني بنفس قدر الحديث عن الاتساق والانسجام الدلالي» (34) وتبدو هذه القاعدة قريبة من القاعدة الثالثة باعتبار انفتاحها عن العوالم الممكنة والمتصورة ذلك أنه من الضروري أن تكون مكونات النص انعكاسا لمنط العالم الذي يعرفه المثقفي لأنه هو الذي سيقوم بتقييمه

ومن الضروري أن يجد مدركاته ومتصوراته داخل النص لأن الانسجام يتعلق بالمثقفي لحظة مكاشفته للنص. إن الترابط يقوم أساسا على إدراك العلاقة بين الأحداث كما يعتقد ذلك شارول. فلو افترضنا عالما «وع» وفي هذا العالم تلقي مجموعة من المتتاليات وهي على التوالي: أ- نفرت تازيديريت نفسها للشيء (35).

ب- جاء السيل

ج - حمل السيل تازيديريت

د- تخلفت تازيديريت عن ملاقة السيل.

تبدو العلاقة بين (أ و ج) منطقية ومعقولة فقد حمل السيل الفتاة لأنها نذرت نفسها له. في حين تنفقد العلاقة بين (أ و ب) من ناحية وبين (د) إلى المنطقية فمن نذر نفسه إلى السيل لا يتخلف عنه عندما يأتي. ومعنى ذلك أننا متى كنا إزاء عنصرين مترابطين نتحقق بينهما إفادة (فيكون أحدهما سببا أو نتيجة أو شرطا لآخر) فإننا إزاء ترابط يحقق انسجام النص.

يتنهد النص على الترابط المنطقي في مستوى بنيته اللسانية والاعدالية وفي مستوى البنية التعاقدية ضمن العالم الذي تنتمي إليه والذي يخصص بدوره إلى جملة من التواضيس توطن أحداثه.

إن الخروج بالنص من منطق الجملة إلى منطق المتتالية فرض على اللسانيين الخروج من المستوى اللساني الضيق إلى العوالم التي تشكل التواصل بين أفراد المجموعة اللسانية. وهو ما حدا بشارول إلى القول «ونحن نعالج قضية الانسجام لا يمكن أن ننقل في إطار لسانتي ضيق ذلك أن بعض أحكام الانسجام تتعلق بكل تأكيد بمعرفة العالم الذي يتقاسمه المشتركون في عملية التواصل» (36).

إن النص جملة من العوالم المتداخلة والتي لا يمكن أن تدرك إذا عُرِلت عن أطرها الدلالية والتداولية والعرفانية، وهو ما يدفع الأبحاث اللسانية إلى مقاربات حديثة في محاور النص، تتجاوز ما وصلته الأبحاث المتعلقة بنحو النص لتفتح على المدارس العرفانية بما توفقه من آليات في مقاربة النصوص.

- (1) إبراهيم الكوني، أساطير الصحراء، دار الخنوب للنشر، تونس، 2000.
- (2) يطلق اللسانيون مصطلح الحملة على الحمل المعروف بمصها عن بعض ويطلقون مصطلح الحملة المتتالية على الحمل المتتالية.
- (3) يتفق هذا المصطلح من التطور الموضوعاتي بالحملة الاسمية، أما الحملة الفعلية فإن تطورها الموضوعاتي يتم بطرق مختلفة قد يكون من أهمها تحويل المتن إلى مكون من التواتر الإبداعي.
- (4) Jean-François Halté, André Petit Jean . Lire et écrire en situation scolaire . Langue Française N°38 Mai 1978p64
- (5) Maingueneau, L'Analyse du discours 218
- (6) معجم تحليل الخطاب، المركز الوطني للترجمة، دار سيانرا، تونس، 2008، ص: 556.
- (7) اعتمدنا الخطاطات التي ذكرها كومييت في مجلة langue française العدد 38، 1978 . (في حين يكفي شارلو وميتو في معجم تحليل الخطاب بثلاث خطاطات).
- (8) الكوني، إبراهيم، 2000، من أساطير الصحراء، أنصوبة « الطائر المقدس أو شجرة الزنم » ص: 96
- (9) نفس المصدر، أنصوبة « نذر البترول »، ص: 33.
- (10) نفس المصدر، نفس الأنصوبة، ص: 49
- (11) نفس المصدر ونفس الأنصوبة، ص: 34-33
- (12) Maingueneau, l'analyse de discours.p221
- (13) Combettes, Bernard . 478 Thematization et progression thématique dans les récits d'enfants, langue française n°38, 1978, p81
- (14) الكوني، إبراهيم، 2000، أنصوبة « اختيار الكائنات، الحيلولة »، ص: 41-42.
- (15) Michel Charolles Introduction aux problèmes de la cohérence des textes . Langue Française N°38 /Mai 1978
- (16) Michel Charolles Introduction aux problèmes de la cohérence des textes . Langue Française N°38 /Mai 1978
- (17) Charolles, Michel 1976
- (18) الكوني إبراهيم، 2000، من أساطير الصحراء، أنصوبة « نذر البترول »، ص: 62-63.
- (19) Billert (1970) on a condition of the coherence of texts p 336
- (20) Charolles (1978) Langue française mai 1978 p15
- (21) الكوني إبراهيم، 2000، من أساطير الصحراء، أنصوبة « أعمار، صم »، ص: 179-188 يتصرف.
- (22) نفس المصدر ص: 179.
- (23) نفس المصدر، أنصوبة « المتدا في سفر الشتاء »، ص: 243.
- (24) نفس المصدر، ص: 250.
- (25) نفس المصدر، أنصوبة « وطن الرّؤى السماوية، الشفر »، ص: 109.
- (26) نفس المصدر، أنصوبة « الفخ »، ص: 223.
- (27) نفس المصدر، ص: 223.
- (28) نفس المصدر ص: 221-222.
- (29) من أساطير الصحراء، أنصوبة « الفخ »، ص: 198-199.
- (30) Charolles, michel 1978, langue française, p29
- (31) من أساطير الصحراء، أنصوبة « الفخ »، ص: 219.
- (32) نفس المصدر، ص: 222.
- (33) نفس المصدر، أنصوبة « خروج »، ص: 79.
- (34) Flore Gervais et Monique Noel-Gaudreault La lecture et l'écriture : enseignement et apprentissage édition logique 1992 p141
- (35) من أساطير الصحراء، أنصوبة « نذر البترول »، ص: 43-78.
- (36) Charolles 78 Langue française mai 78 p76

# روائيّة نجيب محفوظ بين ثابت المعنى المرجعيّ وكتابة النقصان : «ثرثرة فوق النيل» استدلالاً

مصطفى الكيلاني / جامعي، تونس

يفقد بذلك نبضه المختلف ويُضحي طيناً عارضاً في زحمة  
المعاهيم والأحكام المُستَقة.

إنّ الظاهرة المحفوظيّة هي أوسع وأعمق من أن تتخذَ  
صورتها ذرائع باهتة في نهج الاستقراء شبه الجاهز، بل  
هي من قبيل التجربة الواحدة المتمدّدة التي يختلف بعضها  
عن البعض الآخر بالروح إلى التسكين حيناً والتحرك  
أحياناً، ورغبة اتحاوّر الدائم للمنجز إلى مُنجز آخر  
مختلف. ذلك ما يقضي اعتبار تجربة الكتابة المحفوظيّة  
مؤسّسة قائمة الذات، رافضة في أغلب الأحيان للمؤسّسات  
والمدارس والاتجاهات، كأن يصل بين مختلفها من طور  
كتابيّ إلى آخر، وأحياناً ضمن الطور الواحد بحيرة الكتابة  
الردّيّة ذاتها الرافضة لجهاز المعاني ومسطور السبل.

لقد أجمل الدكتور حمدي السكوت مسارَ الكتابة  
الروائيّة لدى نجيب محفوظ في اتجاهين هما «الاجتماعيّ  
السياسيّ» و«الفكريّ الفلسفيّ»، ويمكن بهما فهم تراكم  
التجربة وإدراك لحظة التحوّل الأكبر في وهي الكتابة لدى  
نجيب محفوظ من الوثوق أو ما شابه ذلك إلى الاستفهام،  
ومن الطمأنينة إلى الحيرة، ومن تماثُل المرويّ وتوازن  
الشخصيّات الداخليّ وتناظم الجهاز الفكريّ المنسّج في  
الأحداث والمواقف والحالات لمُختلف الشخصيّات إلى  
ارتباك أجهزتها الفكرية.

## 1 - السّينّات في مسارَ تجربة الكتابة الروائيّة المحفوظيّة :

ما كُتب عن أدب نجيب محفوظ الروائيّ كثير متنوّع،  
إذ يحيل هذا الأدب على مكتبة، إن انتهجنا سبيل التناض  
في محاولة سبر أغوار تجربة الكتابة عبر مسارها العام.  
مثلاً تستقدم تجربة الكتابة المحفوظيّة إلى مكتبة عبد  
الافتتاح على القراءة / القراءات. وليس أدلّ على الألفاظ  
في الاتجاهين من «نجيب محفوظ، بيلوغرافيا تحريرية  
وسيرة حياة ومدخل نقديّ» للدكتور حمدي السكوت  
(1)، كالإسناد هذا المبحث على تمثّل خارطة هامة  
للمكتوب والمقروء الحاضرين بأدب نجيب محفوظ، يتخذ  
توثيقيّ يُلْمُ بالظاهرة المحفوظيّة ويمدّ الباحثين والدارسين  
بتمهيلات المعرفيّة الأساسيّة في توصيف الكُتب النصويّة  
وتحديد أطوار التجربة ومختلف إنشائها وضبط البعض  
الكثير من عناوين استيقالها القرائيّ. هذا الضرب من  
الأعمال البيلوغرافيّة يُقنّن رايه محال النقد العربيّ، وهو  
الذي يُجنّب العمل النقديّ عامّة أخطار التعميم واجتزاء  
القضايا وابتسار المعاهيم والاكتفاء عادةً بالسبل المسطورة  
عند التوصيف الباهت أو تلخيص النصوص أو الجمع  
والتفريق بين مقولات نقديّة مُساعدة في السباق المعرفيّ  
وتسليطها على وهج النصّ لتحويله إلى ذريعة عابرة حينما  
يُستدل به على جاهر الفكرة ومسبق المعنى المفهومي كي

في مجالات السرد ضمن المرحلة الثانية، منذ «ميرامار» و«ثرثرة فوق النيل».

إن قارئ مُجمل أعمال نجيب محفوظ الروائية يستشع حضور ملاح «المرحلة الجديدة» في أعمال المرحلة السابقة، إذ تكمن الأعمال السابقة بذور التجاوز في الأعمال اللاحقة، بل إن الذات الكاتبة المحفوظية مسكونة بالرغبة في التجاوز ضمن ما أسماه يوسف الشاروني «التطور الروائي عند نجيب محفوظ» (11).

ف«الرواية الفلسفية» هي تسمية تقريبية لهذا اللون من الكتابة الروائية الذي لا يستقر على حال ولا يكتفي بوصف الأحداث شبه المباشرة والاستمرار في لعبة التباعد بين الذات الساردة والعمل السردية تبعاً لتقنيات «السرد الحكائي غير المتماثل» (narration hétérodiégétique) (12)، وقد مثل لحظة عاقبة مرجعية لجُل أعمال السرد العظيم والبعض الكثير من السرد الحديث الذي أتبع نهج تقليد الأنماط الحكائية القديمة، بل ينزع إلى انتهاز سبيل «السرد الحكائي المتماثل» (narration homodiégétique) بآليات الذات المُحدّدة في العمل السردية لتصف وتوصف في الأنس أو سحور، المصالة بين الذات الساردة والعمل السردية إلى سيطرة رقيقة شفافة سرعان ما تُحيل على موقع الذات الساردة وأوجه نظرها المُحدّدة.

وإذا «ثرثرة فوق النيل»، في تقدير جلال المعشري هي من قبيل «الرواية الفلسفية»، كأن نُعتبر نتاج «الفن الجديد» الذي «لا يُقدّم ما يُشبه الواقع ويُحاكيه، ولكنه يُقدّم ما يُعادل الواقع ويُوازيه، ومن هنا لم تكن المُطابقة أو المُحاكاة هي المعنى، بل أصبح الخلق نفسه أو الابتكار هو المعنى» (13).

لقد سعى نجيب محفوظ إلى الكتابة عن الثورة، ثم لاذ بوعي التصوّف مُشدّداً لطمأنينة ما في روايات «المرحلة الأولى». إلا أن الوقائع الصادمة والانتكاسات البُروعة ونخبة الأمل من ثورة يوليو 1952 (14) حوّلت «وجهة نظر» السرد من التباعد شبه الكامل بين الراوي والمروي إلى التحالف بينهما بوسائل أداء سردية حادثة مُختلفة. وساعد على هذا الانتقال من عالم روائي إلى آخر مصائر

وإذا ستينات القرن الماضي علامة حذية فارقة بين سالف وحادث في مسار تجربة الكتابة الروائية المحفوظية والكتابة الروائية القريبة عامّة بعد انهيار العديد من التوثقات في حياة الفرد والمجموعة الوطنية والقومية التي ينتمي إليها (2).

## 2 - «ثرثرة فوق النيل»، علامة إبدال كبرى في مسار الكتابة الروائية المحفوظية، وفي التمثل النقدي العام لها :

تُعتبر «ثرثرة فوق النيل» (1966) وجها «لاكمال النضج» في أساليب الكتابة الروائية واستخدام الحيل الفنية في سهولة وبساطة وملاسة، على حدّ عبارة الدكتور حمدي سكوت (3)، وهي رواية تصف «وضع الإنسان في الكون وحيرته أمام أسرارهِ، وبخاصة ما يتصل منها بمأساة الموت ولغز الوجود...» (4). ولتن أدرك الدكتور غالي شكري في «المتن»، دراسة في أدب نجيب محفوظ (5) أن الموقف التراجمي مُلزم للأحداث والشخصيات في مجمل روايات نجيب محفوظ السابقة والأخيرة، على حدّ سواء ودون استثناء (6) فإن «ثرثرة فوق النيل» و«ميرامير» تُمثّلان «النهاية الأسيفية» للهزيمة بعد روايات «بدايات الأزمات»، كـ«اللص والكلاب» و«السمان والخريف»، ثم «عنفوانها» كما يظهر في «الطريق» و«الشحاذ» (7).

تُعتبر «ثرثرة فوق النيل»، على وجه التحديد، علامة إبدال كبرى في مسار تجربة الكتابة المحفوظية، مُروّداً من مرحلة إلى ما أسماها الدكتور غالي شكري «أعمال المرحلة الجديدة» (8).

وإذا بحثنا في شخصيات مختلف روايات نجيب محفوظ، حسب الدكتور إبراهيم الشخ في «مواقف اجتماعية وسياسية في أدب نجيب محفوظ» (9)، لاحظنا اتصاف جميعها بالمآل الهزيمي، بما في ذلك «بطله الثوري» (10)، إذ سرعان ما يُفرض العمل الثوري إلى انتكاسة مُروّعة. عبر أن آفاق أفعال الشخصيات تبدو مفتوحة ضمن روايات المرحلة الأولى من مسار المروي العام عكس ما نلاحظه من انغلاق شبه كامل

الثابت التقريبي بين الشخصيات حسب سياقات النصوص الروائية المختلفة، وبالمظهر السردى المختلف عند الأداء تبعاً لاختلاف أساليب السرد في مراحل ووضعيّات يُسهم فعل القراءة أو أفقها في ضبط حدودها ومفاهيمها ضمن الحيز المشترك بين الأفكار والأحداث التي تتواصل داخل عقد ضمني لا يفارق بين الوصف والموصوف سرّاً، بين ما يُكتب بإرادة الذات الساردة وبين ما يكتب في الأثناء ليتحوّل به فعل الكتابة من وعي يتقصّده نجيب محفوظ تبعيًّا وتواصلًا وبين ما يمكن اعتباره لا وعي السرد حيث الأفكار والحالات والمواقف ترد في الأثناء بلا قصدية الذات الكاتبة.

ولئن نزعت الكتابة المحفوظيّة إلى التأريخ للمجتمع المصري عَزْداً إلى ثورة 1919، على وجه الخصوص، في «بين القصرين» و«الثلاثية»، ثمّ لمصر بعد تحولات ثورة 23 يوليو 1952 فإنّ ما أسماها أحمد محمد عطية «روايات المرحلة الفلسفية الرّمزية» التي تعود بداياتها إلى «أولاد حارتنا» (1959) و«النص والكلاب» (1961) و«السمان والحريف» (1962) و«الطريق» (1964) و«الشهادة» (1965) و«ثائرة» فوق «النيل» (1966) تُعزّي لونا آخر لكتابة التاريخ بعيداً عن أداء الوقائع شبه المباشر، بل عبر رصد الحالات، كأن تنتقل من التاريخ الكبير (macro-histoire) إلى التاريخ الأصغر أو المجهري (micro-histoire)، ومن سرد المطابقة (dénotation) إلى سرد الإيحاء (connotation)، دون القطع مع أداء الأحداث، ولكن توازياً مع الأفكار والحالات بتناصٍّ أوسع مدى من تناصّ الكتابة السردية السابقة وإيقاع مختلف يتراوح بين السرد والشعر بحثاً في ما وراء الموصوف الجدلّي عن لحظات استثنائية هي من قبيل المخططات البينية التي تخزل تاريخ مجتمع الرواية ومُحَصِّل حياة الكائن الفرد وإحداً متعدد بمختلف الشخصيات وبالواصل الدلاليّ بينها.

تستخطي الكتابة الروائية المحفوظيّة دائرة التأثير التاريخي المجتمعي القائم بين ثورة 1919 وثورة 1952، كأن يحدث ضرب من «التنايد» يلي تواصل وعي كتابة التجاذب، إذا جازت العبارة، الذي استغرق عدداً من النصوص الروائية ليحلّ الاسترخاء، أي كتابة اللحظة

الشخصيات في كُلِّ من «القاهرة الجديدة» و«زقاق الملوك» و«بداية ونهاية» و«بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السُّكرية» و«أولاد حارتنا» و«النص والكلاب» و«السمان والحريف» و«الطريق»، إذ تبين أنّ مجتمع الرواية مهزوز من الداخل، وأنّ قِيَمه تتناقض والوقائع المعيشة بصفة جذرية. يُضجعي الطريق بلا طريق، مثلما يُضفي الخطاب السياسي، واحداً مُتَعَدِّداً، إلى مطلب الانغلاق بعد أن تداخت كل القيم والمرجعيّات.

وإذا «ثُرثرة النيل» مجال للكشف عن عميق الخواء في حياة المجتمع والفرد الذي يتحى إليه مُمَثِّلا في مختلف الشخصيات، بل تكتمن هذه الرواية، على وجه الخصوص في تقديراتنا، عديد ملامح الروايات الجديدة القادمة، كـ«المرايا» (1972) و«الحب تحت المطر» (1973) و«الحرافيش» (1977) و«أفراح القبة» (1980) و«عصر الحب» (1980) و«ليالي ألف ليلة» (1981) و«الباقى من الزمن ساعة» (1982) و«رحلة ابن فطومة» (1983) و«العائش في الحقيقة» (1985) و«يوم قبل الزهيم» (1985) و«حديث الصباح والمساء» (1987) (15).

فهل العبث الذي تنامي إضماراً في روايات المرحلة الأولى اتخذ له صفات معلنة في روايات المرحلة الثانية بدءاً «بثُرثرة فوق النيل» تبعاً للمقارنة التي سعى الدكتور مصطفى عبد الغني إلى إنشائها بين كُلِّ من فرائز كافكا ونجيب محفوظ، (16)؟ هل التجاذب بين المعنى والعبث لازمة دلالية مرجعية متكررة في مسار الكتابة الروائية لدى نجيب محفوظ، بالغة المؤقتة في اتّجاه دون آخر، ليظلّ العبث في البدء والأثناء وعند الأخير سيّد الموقف رغم ما يبدو من تغالب حادّ بين إمكان المعنى وتعهله أو تلاشيه شبه الكامل؟

### 3 - السرد الروائي المحفوظي من «التجاذب» إلى «التنايد»

فيستوفنا، إذن، عند قراءة مُجمِل أعمال نجيب محفوظ الروائية، ذلك المُشترك الدلاليّ الذي هو بمثابة المعنى المرجعيّ أو الوالدة الدلالية (matrice) ممثلاً في التردّد بين مبدأ الاكتمال وحقيقة القصص، كأن يتوزّع هذا

وشبه المعتم إلى فيض قولتي يُعتبر من قبيل الأحاديث الفردية أو الجشعية العارضة في تقدير لحظة التفتّل الأولى، الأحاديث التي لا تتواصل عادة في منظوم الخطاب الفردي والجمعيّ، على حدّ سواء، لأنها عفوية «هدبائية» مدفوعة بحزنة التكلم، بالقول غير المسبّق بمعنى أو القصد الهادف إلى تبليغ معنى بعينه.

إلا أنّ النصّ العمويّ عامّة أو الهدبائيّ تحصيلياً، مشحون في الداخل بدقيق المعاني وخوافيها، على أن تتدخل الذات القارئة المُستعجبة المؤوّلة والمتأوّلة لمقاربة هذا الغارق في الاحتجاب بيقية تجلّيته باغتراق كيف العمّة وصفيق الرمز الرافض لجهاز رمزيته، شأن من يستغل على المكبوت النفسيّ ودفين الحالات وخفيّ ميكانيزمات اشتغال الذهن بمقاربات علم النفس الفرديّ والجمعيّ وعلم الاجتماع الثقافيّ وعلم الإناسة (الأنثروبولوجيا) وعلى الأساطير (الميتولوجيا) وغيرها..

آناً النيل، وتلك الإشارة «فوق» فإنّهما يلدّان في الظاهر على المكان، كما أسلفنا، دون الاكتفاء بهذا الّهيّ يبتدئ حساً، حتّى لكانتا بهذا النصّ - العمّة تُذكر منذ البدء حركة قدّنه «لأنّ» متعمّد بين مُعلن انتفاء المعنى أو تعطله «بالثورة» رغم الوفرة القولية وبين فيض المعنى وتماثله بالمشارك الدلاليّ القائم بين حسنة المكان (النيل) ورمزيته المُمكنة وجوداً فرديّاً وجمعيّاً في ذات الحين.

كذا النيل شخصية روائية في «ثورة فوق النيل»، بل هو أبرز الشخصيات لما يُمثّله من حضور مكانيّ دائم وفاعلية رمزية بشهادة الكائن البشريّ عليه وشهادته على الكائن البشريّ، رغم صفته الموضوعية وانتفاء صفة الوعي لديه وجريانه الدائم كانيال الوجود دون توقّف.

وإذا تعمّقنا ملاح هذه الشخصية المرجعية، وإن غابت فاعليّتها في الأحداث وانحصرت في الأداء الرمزيّ تبعاً لوعي الذات الساردة، تبيّن لنا أنّها وجود مكانيّ مُترجّح باعتباره مائيّ الوجود: «استوت العزامة فوق مياه النيل...» (18).

وكما ينسال الماء بصمت في غفلة من العيون والأذان فإنّ له اقتداراً على التخفيّ دون الاختفاء: «أمّا خارج الشرفة فقد استقرّت الظلمة واختفى النيل إلا أشكالاً

الراهنة محلّ الالتفات» بعد أن شهد منطق تناظم المرورّي اهتزازاً في الداخل نتيجة تداعي جُلّ الوثوقات من قيم أخلاقية وسياسية وجمالية.

وإذا السّينات من القرن الماضي علامة زمنية فارقة بين ماضي المعقول بأنساق مختلفة من المعنى وبين حاضر يشي بوقائع كارثية قادمة، حتّى لكانّ كتابة الاسترهان بما تحمله في الداخل من علامات فوضى حادثة تُنذر بانزياحات قيمة وتدايعات مجتمعية استلزمت أساليب جديدة لإداء المرويّ الحادّث المختلف.

ولئن حضرت البطولة في روايات نجيب محفوظ منذ بدء مساز الكتابة إلى آخر مرحلة الواقعية الاجتماعية بالحين إلى الزمن المنقضي، ذلك المنفتح على قادم الأوهام بالمعنى الكفاحيّ والقيم الموروثة فإن السّينات من القرن الماضي تُمثّل كثيراً في دائرة الوعي المتكزّز وانقطاعاً استلزم الانزياح عن المطلق السردّي المتداول إلى اللاّ معقول والبعث وانحياض المعنى بأساليب سرّية جديدة مختلفة عن سابقتها، ويمتظور مختلف للبلل والبطولة، كالقول، هنا تحديداً، بتقيض البطول والبطولة المُضادة، انتقالات إلى «عصر الرواية بلا بطول ولا مقاربات نظّية في الشخصيات، بلا ديالوج منطقيّ حقيق...» (17).

#### 4 - «ثورة فوق النيل»: النصّ - العتبة

كذا تنتقل من نظام الكلام إلى قوضاء «بالثورة» حينما يحلّ انكسار التدايعات محلّ التخطيط المسبق للكتابة السردية، ويُمسي «هذيان» البفلة أسلوباً لإذاعة البعض الكثير من المُخبّي الدفين في النفس.

وإذا نظام الأشلية (stylistation) في أداء العمل السردّي هو مجموع أساليب تتفارق وتتداخل ضمن عالم محكوم بانقطاع التواصل، كان يشي النصّ - العتبة الأوّل (العنوان) بحدّث قولتي مرجعيّ، مع الإلماح إلى المكان حساً ورمزاً لما يعنيه النيل من مكانية كيانية وكيانبة مكانية تختزل بضرّب من التكثيف حياة مجتمع وبلد، وتاريخاً سالفاً وحادثاً، وإمكاناً لمستقبل.

كذا «النصّ - العتبة» هو بمثابة الإلماح شبه المُضاه



هندسية منتظمة وغير منتظمة تعكسها مصابيح الطريق في الشاطئ الآخر ونوافذ العوامات المضائة» (19).

وإذا امتزاج الظلمة والماء وبعض الإنارة تتعالت في منظور أنيس الشخصية شبه المحورية، لتشكل في زحمة أطراف الخلد مزيجاً من الرؤى والخيالات، كوهم رؤية الحوت الهائل يقترب في هدوء من العوامة (20).

إلا أنّ «النيل»، وإن تحلّد بَدْماً ومرجعاً بصفة الأفراد، فهو ذلك المتعمّد داخل سياقات موقعية مختلفة حسب تواتر الأحداث وتغيّرها في منظومة الاسترسال الحكائي، إذ يُمثّل أهمّ عناصر المشهد شبه الرومنسي، كما يُرى من قريب بعيد أو بعيد قريب: «انتشر في الحوّ العباس والهدوء الشامل، أسراب الحمام ترسم فوق النيل أفقا أبيض» (21)، وهو الذي يُصَفّ نكهة أنثوية» (22)، بل قد يصل الماء الذي به يتحدّد وجوده بين الليونة والصلابة أو هي الليونة تُضمّر قلْراً كبيراً من الصلابة (23)، فيشهد بضمته المرسل بين الحين والآخر انتحار أحدهم، كالمرأة تُلقى بنفسها في الماء إثر اختلاف مع عشيقها» (24)، وهو صفة لشارع (شارع النيل) (25) حينئذٍ الصيغة التي لا تتوقّف وبات شارع النيل (26) ونسارع أحداث العوامة وُصولاً إلى آخر الحدّ في سائر المرويّ، حتّى لكانّ مُعادرة النيل إلى الطريق هو مثابة الانتعاد عن آخر إمكان للمعنى في زحمة العبث واللا-معقول.

كلّا النيل كما يرد في العنوان الرئيسي (النص - العتبة) وفي مُجمّل الملفوظ الروائي متعمّد علاميّ ودلاليّ في واحد، وهو أشبه ما يكون باللازمة (Leitmotiv) في إيقاع المرويّ، كأن يظهر ليخفي، ويختفي ليظهر بين الحين والآخر، بشرب من حضور الاختفاء واختفاء الحضور.

إنّه المكان، كما أسلفنا، المُشْرَع على صمق الكيان، كأن ينبثق السرد الروائي منه ويحفّ بوجوده الحسيّ مرجعاً مكانيّاً للأحداث والشخصيات، وبالرمزيّ حينما يُجاوِز المرويّ حدود المكان إلى مُطلق الكيان.

لذلك كلّ ممثّل النيل الصفة المكانيّة المرجعيّة وحضور إحدى الشخصيات البارزة في الرواية رغم اختفاء فعليّتها المباشرة مقارنة مع الشخصيات الأخرى.

وإذا النصّ- الثبّة (ثروة فوق النيل) علامة مختصرة توّمن إلى الكيان والمكان متداخلين، إلى الفعل والسياق المكانيّ والوجوديّ، بحضور النيل الواقع والرمز علامة ودلالة وتدلالاً، منذ بدء المرويّ وانقضاءه، وفي الأثناء.

وكما شهد «النيل» أقدم الأزمنة والمجتمعات والدُّول في الواقع الكينيّ التاريخيّ لمصر فهو الحاضر على حافة المشهد الروائيّ، المندسّ بتأثيراته المكانيّة والكليانيّة فيه ضمن سياق زمنيّ حادث يُجبل على مجتمع، هو مجتمع الرواية، وواقع ذات فردية، بل ذوات، كالذي يتحدّد عدداً بالشخصيات وبمختلف حالاتها ومواقفها.

## 5- «ثروة فوق النيل»: الاندفاع في لون حادث من كتابة التجريب.

بتصمّ المرويّ في «ثروة فوق النيل» بالتراكم والتكرار حتّى ليكأنّ الرمز يتخذ له صفة الدوران إلى أن يظهر حادث المرور لتحول بنية المرويّ من الدوران إلى التمدّد صوب أفق بلا أفق، كمناعة لتتري مرزاً وتكراراً، ثمّ تُفسيّ إلى سبيل شبه مستوٍ يزويّ هو أيضاً إلى فضاء مفتوح خارج سواد المعنى، بل يقع إلى مزيد من الضياع في مكان-كيان بلا وجهة أو اتجاه.

تنتطق الأحداث من مكان مغلق هو مكتب إداريّ، كلّ ما فيه من أشياء وأفعال وأحوال يشي بعالم مُغلّق هو أقرب إلى المَوْت منه إلى الحياة، عالم المدير العامّ والموظفين وأنيس أفندي الذي ملّ التراتيب الإدارية وحوّله العمل بالمكتب إلى كائن مسكون بالخواء نتيجة الرتبة وانتفاء المعنى.

وإنّ قارئ العلامة الإدارية في نصّ الوثيقة (27) يستنتج زمن أحداث الرواية الذي يُحدّد به 1964، هذا التاريخ الفارق بين ماضٍ وحاضر، بين زمن القيمة وبين زمن انحباس المعنى، كأنّ يتحوّل المرويّ لدى نجيب محفوظ من كتابة الماضي وأداء نظر الانفتاح إلى أداء اللحظة الراهنة بتوصيف الوقائع العائدة والحالات المُصاحبة لها دون غياب المظور المُستقبليّ المائل في تلافيف الموصوف السرديّ، كأن يُنذر المرويّ بفاجعة ما قادمة.

و كأنَّ حال الضيق في بَدْءِ سَائرِ الأحداث يكشف عن بعض المُخَيَّلِ القادِم، باستفحال الملل المذكور والإلماح إلى «العَومَة» وشرود ذهن أنيس أَتَدي، الشخصية الأكثر حُضوراً في سَائرِ المَرويِّ. وما يرد من حوار بين الموظف والمدير العام لا يُوَدِّي وظيفة التَواصُل، بل ينكشف الانقطاع على أَشَدِّه بين منطق الحياة الإداريَّة اليوميَّة، كما ترد على لسان المدير العام وبين انتفاه المنطق، تقريباً، لدى الموظف الَّذي اعتاد على سهرات العَومَة وتدخين الحشيش المُخَدَّر في جلسات جماعيَّة، هذا الحدث الَّذي سيَكرِّز بضرب من المِباطِلة السَردِيَّة المقصودة بَنيَّة أداء وُضْعيَّة الانحِباس في حياة الفرد والمجموعَة الَّتِي يتَّصِي إليها، حَسَبِ مجتمع الرواية.

كلذا نَبْشِقُ حركة المَرويِّ من داخل الفراغ، الخَواء، كفعل كتابة أنيس لا يَنشُد معنى الكتابة بل التَفاعل شبه الجامد مع الفراغ: «وأُخرج من الدَرح مَحبِرة وراح يَملأ القلم. عليه أن يُعَدَّ البيان من جَديد. حركة الواوَد. لا حركة البَية في الحَقيقَة. حركة دائَريَّة حول مَحوَرِ جامد، حركة دائَريَّة تَسْلُيُ بالبعث، حَركة دائَريَّة تُمرِّثها الحَنيَّة الدَوار... (28)».

هو الفراغ، إذن، من الواقع يَنشَأُ آلامه ومَراتمه السالِفة والحادثة بعد فِقدان الأهل في «الفَريَة الطَبيَّة» وموت الرُوحَة والابنة، فلم يبق في الطَريق رَجلٌ، أي توقُف المعنى أو استِعمال لتَقلُّب الرُغْبَة في الوجود إلى موت مُؤجَّل أو انتِجار بَطيء نتيجة هلاك الروح واستمرار الجسد، رَغم ذلك، في البَقاء.

إنَّ الفَراغ إلى دَاخلِ العَومَة وتَعاطِي المَخبَرات ورفض حياة الانزِام، أُنِيَ التَزام، هي الوَسائِل الكَفيَّة باستمرار الجسد في البَقاء لِتَشهَد الذات بِذلك انقطاعاً شبه كامل مع العالم الخارجِي وتَفرُّق في عَديد الخِيارات والاستِيعامات تعويضاً عن انكسارها الداخلي، وفشلها الذَريع الَّذي هو بعض من فشل مَجمِيع بأكمله، إنَّ قابِلنا بين ماخِيه وحاضره، عَوداً إلى روايات نَجيب مَحفوظ السابِقة والأَحقَة.

و إذا المَرويِّ سَائرَ بَطيء، إذ يَكرِّز حَدَث الانقِفاء دَاخلِ العَومَة بضَرب من التَناهي المَخافت، كأنَّ يَحصُر أنيس

باستمرار ويَخدم «عَمَّ عَبدِه» الجَمِيع في العَومَة بِتَقدِيم ما يُلْزَم من الطَعام وتَغيير ماء التَارجِيلات والاستِجابة لِأَيِّ طَلب خَدمَة، وهو القَريب من بابِ العَومَة الخارجِي لا يُشارِك الجَماعَة أَحاديثهم إلّا نادراً.

فتَوالِد الأحداث في «ثَورَة فوق التَيل» بِحركة الانقِفاء من العالم الخارجِي إلى دَاخلِ العَومَة حَيْثُ أَحمد نَصر «موظف كَف» (...). مَتيَّين رَويِّيَّة (29)، ومَصفِي رَاشِد المَحامي «سَاحِر جَداً وخَفيِّف الرُوح (...). وهو يَعي خَواءه الفَسيَّ تماماً، ويَجد مَلاذ في الجَوزَة والمَطلَق (30)، وَعَلي السَيد «زَهرِيَّ النَشاء» أَتَمَّ دَراسَته بَعد ذلك في كَليَّة الأداب وَأَتَمَّن الأَنجِلِيزِيَّة، ولَه زَوجَتان (...). وَكَناقد فَنِّي فَهو وَغد كَثير (...). (31)، وَخالد عَزَوز «وِرت عَمارَة فَضَمَنت لَه حَياة رَغِيدة رَغم عَجزه الوَاضِح. وَجَد مَهرَبه في الجَوزَة والجَنس والفَنّ الهِلامِيّ... (32)، وَأَنيِس رَكيَّ مَوظف خَنايِب، زَوج سَابق، أب سَابق، صامِت ذاهِل لَيلًا ونَهَارًا (...). نَصف مَجنون أو نَصف مَيِّت» (33)، وَسَواء الفَناة الفَراقِعة وَسَنيَّة كَامل «الَّتِي تُمارِس تَعلُّد الأَرواح على طَريقَها الخَاصَة» (34)، وَرَجب القَاضي «رَجل جَلس (...). وَهو كالأَخرين بلا عَقيدة ولا مَبادئ وَلَكنَّ هَولَهم عَصبِيَّة وَتَازَرم» (35)، وَسَمارَة الصَحاغَة الَّتِي تَنتَصِر لِلعَقل على الهَوى وتَقتَحم عَالَمِ العَومَة لَفيهم ما يَبدو دَاخله والحَرم على تَحرير المَمتَين إِلَيهِ مِنَ الأَوهام وَخِيارَاتِ اليَقِظَة. وَإِذا بَحْثُنا في الِايْدال الأَكْبَر الَّذِي غَير مَجرى الأحداث وَحوَّل حَركة السَرد مِنَ الإيقاع البَطيء إلى الحَديث حَدَّ التَوقُف تَبيَّن ظَهور سَمارَة الصَحاغَة في عَالَمِ العَومَة بَداً ثُمَّ ضِيعَ مَذكَراتُها الخَاصَة بِانطِباعاتها حَول أَفرادِ العَومَة أَفرادِ العَومَة لَفيهم ما يَبدو دَاخله وتَحرير المَمتَين إِلَيهِ مِنَ الأَوهام وَخِيارَاتِ اليَقِظَة.

وَإِذا بَحْثُنا في الِايْدال الأَكْبَر الَّذِي غَير مَجرى الأحداث وَحوَّل حَركة السَرد مِنَ الإيقاع البَطيء إلى الحَديث حَدَّ التَوقُف تَبيَّن ظَهور سَمارَة الصَحاغَة في عَالَمِ العَومَة بَداً ثُمَّ ضِيعَ مَذكَراتُها الخَاصَة بِانطِباعاتها حَول أَفرادِ العَومَة بِليَة حَدَث الخَروج وَمَا عَقبه من حَدَث مَروَر أَوَدَى بِحياة إِنسان في الطَريق العَامَّ عَلامات تَراكم سَريع انزَاح بِالحَركة السَردِيَّة عَن التَناهي المَعتاد الدَورِيَّ رَغم بَعض التَطرُّق إلى

## 6 - «ثرثرة فوق النيل»: كتابة النقصان

لقد وثق العصر الرومسي وحتى العصر الواقعي يُحتضر (37).

لئن انتهج نجيب محفوظ سبيل الرومسية والواقعية التاريخية والاجتماعية في رواياته السابقة لأداء وقائع الحياة الفردية والجمعية منذ ثورة 1919 ومروراً بثورة 1952 فإن الزمن الحداثي، منذ مطلع الستينات من القرن الماضي هو أشد تعقيداً من أن يؤدى بالرومسية أو الواقعية، وبالمعقول، والمعنى، أي معنى. لذلك تحولت الكتابة السردية الروائية بـ«ثرثرة فوق النيل» من أداء الوقائع بالأحداث إلى أدائها بالأحداث والأفكار معاً، أو هي الأفكار - الحالات والحالات- الأفكار بما أسماها البعض «التجربة الذهنية» حينما تتدخل الأفكار في الأحداث والشخصيات لتسميها بطابع الازدواج المائل بين الموقع (العوامة) والمطلق (الوجود)، بين الحس والمجرد، بين الواقع والوهم، بين المعنى وإمكان المعنى أو اللا-معنى..

إن «ثرثرة فوق النيل» هي من قبيل المغامرة الجديدة، رحلة جازع جندود مهمل، المنطق، الحد، المعنى الجاهز أو نبت المعنى. رحلة في سرد لا يخلو من شعر، بل هو السرد الذي يتألف بدءاً ومرجعاً مع الشعر منذ أن اختار سبيل الخروج عن منطق التناظم السردية المعتاد: «بدأت الرحلة، وعيناك جميلتان» (38).

فما الذي يصل تحديداً، هنا، بين حدث الرحلة والجمال الانثوي المائل في العيدين، تحديد؟ هل هي الثرثرة ولا شيء سواها أم هو الوصل بين حدثين متباعدين في معناه الخطاب يتعالفان في سياق منطقي حدث يُقارب بين مُتأخرين دلالتين في ذات سياق واحد جامع؟

كنا «الثرثرة» هي وجه من عَمَى الكلام الذي قد يعني نظراً آخر أبعد مدى من رؤية البصر والبصيرة، على حد سواء، كأن يستيق نجيب محفوظ بهذا الأسلوب في أداء السرد مشروع الكتابة الروائية التجريبية العربية، منذ مؤق السنينات من القرن الماضي وإلى اليوم، مثلما أمكن له بهذا النهج الكتابي استباق المعنى أسلوباً ودلالة في أدبه رؤية أو رؤيا الكينونة عامةً في حياة الإنسان داخل

حدث الصدمة الذي أربك منظومة المروي ودفع إلى بقطة جماعية مرعبة سَـرَعت في انقراط عقد الجماعة وأدت إلى التصادم الحاد بين أنيس زكي وخالد عزوز ليهيبي المروي بفناء مجهول، هو الطريق بلا طريق، أو هو السجن الأكثر فظاعة رغم رحابته من سجن العوامة الآمن.

إنها «الثرثرة»، إذن، تستحيل في آخر المروي إلى كلام صادم، مؤزراً من حوار الانقطاع إلى التواصل المرعب، كإرجاء الحوار بركم الأسئلة والقضايا ويكشف عن دماغة وجود بُدُو واقعيته أشد أذى من الأوهام الحاققة به طيلة ليالي العوامة.

وكأننا، هنا، باستخدام حوارية السرد وسردية الحوار نستيق فاجعة أخرى قادمة، ذلك ما يربته عالم الرواية بضرب من المحسوس السردية أو التخييل السارد الذي يقطع مع حكايات الماضي وإيديولوجيا التفتي بالأيجاد والبطولات السالفة ليندفع في ضرب جديد من أداء العمل السردية عند الاقتراب من «السرد الحكائي المُتمائل» (36) بالنماهي التقريبي بين الذات الكتابة والذات الساردة، والتقارب بين كل من الذاتين المذكورتين وبين المسرود بمختلف عناصره التركيبية ممثلة في نظام الأحداث وملامح الشخصيات ومختلف أعمالها وأفعالها وأحزابها ومواقفها في مجال التغالب الحاد بين المعقول واللا-معقول، بين المعنى والعش، بين تشدان الكمال والنقصان

و إذا «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ رواية بقطة الوعي في اتجاه والاندفاع في كتابة سردية مغامرة أسلوباً ودلالة وتدللاً في اتجاه آخر، بعد أن أدركت الذات الكتابة المحفوظية أنها بعد غرورها تجربة الكتابة السابقة واصطدامها بالوقائع الجديدة من خلال مطلع السنينات والحقائق المعيشية آنذاك التي لا تقبل الدخس لم تعد في حاجة إلى أداء سردية الأحداث بخطة التبعيد التقليدية بين السارد والمسرد دون تحويل السرد إلى ما يشبه السيرة الذاتية أو كتابة التداعيات إشتاداً أو اشتاداً إلى الأنا الكاتب، بل تفقد الخطة الجديدة، هنا، بدءاً من هذه الرواية أي تخطيط مُسبق-تقريباً- لتندفع في لؤلؤ حدث من كتابة التجريب الذي يسمّى في الآن ذاته إلى نفي المنطق الجاهز لسرد الأحداث واكتمال أفعال الشخصيات.

بالحقيقة الصادقة عند اكتشاف ما آل إليه الخواء من مزيد الخواء، وما أسفر عنه العبث من جريمة تكراه فرض حدوثها الطارئ المفاجئ على الجميع، دون استثناء.

إنّ الفرار من العالم الخارجي إلى عالم العوامة ليس إلاّ حدثاً مؤقّتا سُرْعان ما عاد بجميع الأفراد إلى الخارج، ولكن عُرّة من أيّ معنى ممكن، عُدّا الاستعداد التراجيديّ للتلاشي في زحمة الوجود الأبلّ حتما إلى الانقضاء.

كذا يتأكد لنا أنّ الوجود، أيّ وجود، هو حال عارضة رغم ما تتصوّره الذات من اقتدار على تحدّي كارثة الانقضاء بالوعي واحداً متعدّداً عند الإحالة على العقل والمخيال والحدس ومختلف إمكانات الجسد على الفعل. غير أنّ هذا المعارض يمكن أن يُعمر وجوداً فردياً أو جمعياً مختلفاً، ذلك ما غيَّبه ظاهر البناء السردّي وما أمكن حدوثه أو تأكد إمكان حدوثه في النسيج العميق الدلاليّ للأحداث، كما تفضّيتها أفعال الشخصيات، بتقدّمها أنيس زكي، وفوضى أنوالها وإرتباك أحوالها الذي تقاوم حضوره منذ حدوث المروء أو الجريمة.

«كُلُّ شَيْءٍ هَبَّيْ كَافْكَارِي (42) إنّ تعقُّبنا أحداث الرواية في بداياتها إلاّ أنّ ظهور العقل بظهور الصحافية سحابة في الأثناء تمّ حدوث الصدمة بحادثة المروء وما نجم عنها من نقطة حدّ مؤذية لجميع الأفراد وانفراط عقد الجماعة وانتهيار عالم العوامة حوّلت مجرى السرد الروائيّ من دائرة العبث والخواء واستفحال اليأس إلى إمكان المعنى والأمل، بل إنّ سؤال إمكان الجِدّ الذي طرحته سمارة في خضمّ أحداث المروء وما عقب ذلك من استنكار الجماعة للجِدّ وإعلان انتصارهم الواضح للعبث عند الرّد على سؤال الصحافية بالسؤال : «أليس من الجائز أن نُؤمن بالعبث بجديّة؟»

والجديّة تضمّن أنّ يكون للحياة معنى، فما المعنى؟ (43) يُمكنان علامة استباقية في مسار المروء، كان تدفع هذا المروء إلى حسم ما خارج دائرة العبث الذي لم يُخصب في المحض النهائيّ إلاّ المزيد من العبث واتّساع رقعة الخواء ومقاربة نفقيّ الوجود الذي هو الموت أو الانتحار.

مجتمع الرواية ومجتمع الإنسانيّة جمعاء منذ استفحال فقدان الأمل بالانتصار للوهم على الحقيقة، وللشئال على الواقع، وللخروقة على الإنسان، كصمى شخصيات الروائيّ البرتغاليّ خوزي سرامغو (39) ترد بعد صمى شخصيات نجيب محفوظ في «ثرثرة فوق النيل» الذي هو صمى مجازي للعقل، كأنّ يتعلّق المنطق المتداول لفتح مجال التكلم على «منطق» آخر غير متداول في السابق، أو هو الرؤية بشروط وضع حادث.

لذلك يفقد المعنى في «ثرثرة فوق النيل» معناه، بوعي جُلّ شخصيات العوامة : «وتذكروا الأسس العالية التي استقرّ عليها المعنى، وسلموا بأنّها ذهبت إلى غير رجعة. فعلى أيّ أساس جديد نقيم المعنى؟» (40)

لقد أدركت الذات الكاتبة المحفوظيّة على لسان الذات الساردة في نصّ المفلوظ الروائيّ أنّ المعرفة الكاملة للأحداث وانتظامها في سلك جامع يتّبع نهج التعاقب المعتاد لم تعد تفي بالحاجة لمقاربة الوقائع الجديدة الحادثة وأداء وعي الكارثة الذي أخذ في الاستفحال منذ سقوط الأتعة واكتشاف المشهد مظانها الصادقة والهيّار كلّ الوثوقات القيمة الأخلاقيّة والإيديولوجيّة والمبنيّة في مجتمع يسير بحسب حثيثة نحو قسلة الكارثي.

ولعلّ من أهمّ علامات المحدث ودلالاته في هذا الضرب الجديد المختلف من السرد الروائيّ هو إدراك الحقيقة التي مفادها أنّ الإنسان كائن ناقص. ولأنّه يتحرّك في دائرة النقصان فهو يصيب ويخطئ، ييني ويهدم، يريد ويستحيل تحقيق ما يريد أحياناً، يُدع ويهدم، يُشت ويغني، لما له من اقتدار على استثمار ترهّل الكينونة واستفحال واقع النقصان فيه، عكس الكائنات الأخرى التي تبدو مكتملة باحتياجاتها الطبيعيّة وغبياح الوعي الذي هو أشدّ حالات النقصان.

فإذا بحثنا في ما وراء السرد الروائيّ المحفوظيّ ضمن «ثرثرة فوق النيل»، تحديداً، تبيّن لنا أنّ اليأس هو الطريق إلى الأمل، بل إنّ الأمل ينشأ من رحم اليأس، قريباً في هذا المعنى ممّا ذهب إليه سورن كيركغارد (41). مثلما يتحدّد الجمال كتابةً ووجوداً بالقوضى (الثرثرة)، باللامعة،

التواصل بين شخصيات العمامة، مسكون بالبعث عند اليكده وفي الأثناء كي يصل بوعي الكارثة اللحظي إلى إدراك الحقيقة التي مفادها أنّ فهم النقصان هو الطريق إلى تجاوز كلّ الأوهام، بما في ذلك وهم الكمال، وتخطي دائرة اليأس مروراً من العنف السالب إلى العنف الموجب، لتأسيس وعي جديد للمقاومة، للمعنى. ولكن يظلّ الطريق في خاتمة المسار الروائي بلا أفق، كمن يسعى إلى البدء في مغامرة أخرى بعد المغامرة الأولى التي مفادها تجريب أساليب الكتابة الروائية والمساءلة وتقويض كل الوثوقات، إذ كيف نواصل نهج التجريب والتفكير في الوجود بالنقصان والتقصان بالوجود؟ كيف نؤسس لوعي روائي جديد مختلف يقارب أنباض الحياة الراهنة، بمنظور مطلع السنينات من القرن الماضي، ويستشرف القادم من الوجود الفردي والجمعي، على حدّ سواء؟

إنّ الحدّ الأقصى للبعث في «ثرثرة فوق النيل» هو غرض تجربة الموت قبل الموت أو هي حركة الدوران في موقع واحد، كالمجوزة التي لا تتوقف عن الدوران، أو لعلّ البعث، شأن العمامة، هو آخر إمكان للعقل، للحكمة، للمعنى الذي تتسبّخ واستحال إلى نقيضه، وهو حال بين الجدّ والهزل، بعد أن بلغت الخيالات بأنيس حدّ الخلط بين أحداث الواقع وأطياف ما يترأى له عند اليقظة.

كذا النقصان هو مشروع لإنجاز معنى ما يتحوّل الكلام إلى «ثرثرة» و«الثرثرة» إلى كلام حينما تتدخل الذات الفائرة للبحث داخل زحمة الأحداث والحوارات القائمة بين الشخصيات عن مرجع ما للقيمة، للمعنى.

وكما ينشد الكائن البشري الكمال نتيجة وغيه الحاذق، حدّ المساءة، بالنقصان فإنّ عالم «ثرثرة فوق النيل» موسوم بالنقصان مدفوع بوعيه الحاذق إلى الانعزال رغم ظاهر

## الهوامش والإحالات

- (1) د. حمدي السكوت، «محب محفوظ: سيرة ذاتية، حروف ومداخل نقدية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2007.
- (2) تزامن هذا الإيداع في مسار الكتابة الروائية «مخطوطة مع شهادات ذهانية» وقصصه عربية أخرى، كان تشير دون حصر إلى «بلبل الرائحة» لصبح الله إبراهيم و«حرامات» و«الإنسان الصفو» و«الدوران» لمرّ الدين المنفي بفرض من كتابة الراعي عند التحول من كتابة الماضي إلى الحاضر يختلف مآزقه وأزماته ونقل مستقبله الكارثي، تحدث هريه جريون 1996 وما عفت ذلك من تنكسات في الحياة الفردية والجمعية، على حدّ سواء.
- (3) د. حمدي السكوت، «محب محفوظ، يبلوغرافيا تخريبية وسيرة حياة ومدخل نقدي»، ص 61.
- (4) السابق، ص 70.
- (5) غالي شكري، «المتني»، دراسة في أدب محب محفوظ ط 1964، ط 1987، ص 4.
- (6) نلاحظ هذا الثابت التراجمي، حسب قراءة غالي شكري، في مجمل روايات محب محفوظ ضمن ما أسماه وضعية «المتني» عبر فصول «جيل المساءة» و«ملحمة السقوط والانهايار» و«المتني بين الدين والعلم والأشركية» و«رواية الثورة الأدبية» و«المتني في أرض الهزيمة».
- (7) السابق، ص 371.
- (8) السابق، ص 449.
- (9) إبراهيم الشبيح، مواقف اجتماعية وسياسية في أدب محب محفوظ، القاهرة: توزيع مكتبة الشروق، ط 1987.
- (10) «كافاهرة الجديدة»، على سبيل المثال لا الحصر.
- (11) يوسف الشاروني، «الرجل والفقه، بحوث ودواست» (عمل جماعي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص 229-237.
- (12) Jaap Lindeh, «Essai de typologie narrative, le point de vue Théone et analyse», Paris: José Corti, 1989.

- (13) جلال العشري، رأي في كتاب «ثرثرة فوق النيل»، من كتاب «الرجل والقلم»، بحوث ودراسات، حيدر وتصنيف فاضل الأسود، تقديم د. سمير سرحد، الجزء 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.
- (14) «توقف عن الكتابة خمس سنوات بعد قيام ثورة يوليو 1952 لأنه لم يجد معنى لمهاجمة نظام انتهى بالفعل، ولكن لا يُضطر إلى عناق نظام آخر لم تصبح معناه بعد» مؤاد دؤارة، «غيب محفوظ من القومية إلى العالمية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989 نص 11.
- (15) أنظر «غيب محفوظ، بيلوغرافيا...»، 1- الرواية، من «غيب محفوظ، بيلوغرافيا تجريبية وسيرة حياة ومدخل نقدي للدكتور حمدي السكوت»، ص 91-247.
- (16) د. مصطفى عبد العلي، «غيب محفوظ، الثورة والتصوف»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 223-275.
- (17) أحمد محمد عفتة، «مع غيب محفوظ»، بيروت: دار الجليل، ط 2، 1983، ص 106.
- (18) «ثرثرة فوق النيل» نص 14.
- (19) السابق، ص 29.
- (20) السابق، ص 31.
- (21) السابق، ص 34.
- (22) السابق، ص 1.
- (23) «حي يعيش فوق الماء فتهتز لوقع أي قدم». السابق، ص 79.
- (24) السابق، ص 38.
- (25) السابق، ص 2.
- (26) السابق، ص 109.
- (27) الكتاب رقم 113، مؤرخ في فبراير 1961، ومنحه رقم 1، المؤرخ في 21 مارس 1964.
- (28) السابق، ص 11.
- (29) السابق، ص 120.
- (30) السابق، ص 121-122.
- (31) السابق، ص 121.
- (32) السابق، ص 122.
- (33) السابق، ص 123.
- (34) السابق.
- (35) السابق، ص 122.
- ترد هذه الشخصيات بمظهر السارد في أدائه للعمل السردية وضمن مذكرات الصحافية سمارة.
- (36) Jaap Lintvelt, «Essai de Typologie narrative...»
- (37) «ثرثرة فوق النيل» ص 93.
- (38) السابق، ص 76.
- (39) جوزي ساراماغو، «العمى»، ترجمة محمد حبيب سورية دار المدى للثقافة والنشر، ط 1، 2002.
- (40) «ثرثرة فوق النيل»، ص 82.
- (41) Soern Kierkegaard, «Traté du désespoir», Gallimard, 1949.
- (42) أنظر «القضية» لفرانز كافكا.
- (43) «ثرثرة فوق النيل»، ص 82.

# البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة والمعاصرة

أمين عثمان / باحث، تونس

## المقدمة :

والسيميائية . إلخ ذلك إنّ كلاً من نصّ الكاتب ونصّ المحلّل يوظفان أداة مشتركة وهي قواعد اللّغة ويستعملان القواعد التحوّية والتركيبية نفسها وهذه المعضلة هي في الحقيقة قديمة حديثة، وقد تنبّه إليها أبو حيّان التوحّيدي الذي يقول: إنّ الكلام على الكلام صعب ... لأنّ الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحقّ ممكن، وفضاء هذا صعب والمحال فيها مختلف. فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعض، ولهذا شقّ النعم وما أشبه النحو من المنطق (3).

إنّ لغة اللّغة إذا، حسب مفهوم أبي حيّان التوحّيدي، هي الكلام على الكلام، وقد ميّز بين مستويين من الكلام وهما: أمّا الكلام الأوّل فهو الذي يكون موضوعه العالم والمحيط والأشياء، وهي سهلة نسبياً لأنّها تعتمد إمّا على الحسّ وتصور الأمور ويكون المجال فيها واسعا والفضاء أرحب ومقامات الكلام مختلفة. وأمّا الكلام من الكلام فهو يسبّب بعض الإحراجات، لأنّ موضوعه كلام الآخر، لهذا فإنّ «الكلام على الكلام صعب» لأنّه يدور على نفسه، أي يفكر ذاته بنفس الأداة (اللّغة) لذلك يلتبس بعضه ببعض وتتداخل عناصره. وقد كان وعي المفكرين العرب بهذه القضية شديداً حيث ميزوا بين لغة النصّ ولغة الشرح وقتنوا العلاقة الموجودة بين اللّغتين حتى لا يقع

إنّ كتاب الباحثة «نزيبه الخليفي» الذي يحمل عنوان «البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة» لا يمكن مقارنته نقدياً ولا تشفيق دلالاته ولا استقطار معانيه إلا في ضوء ترابطاته وتعالقاته مع مصطلح لغة اللّغة (1) métalangue بوصفه كلاماً على كلام وشرحا لنصّ وتبييناً لبيان ولغة موضوعها لغة أخرى. وهذا يبدو طبيعياً أو من باب البداية، لأنّ النصّ الذي هو منتج لغوي لا يمكن أن نقاربه إلا باللّغة. وإذن فلعنة اللّغة هي علاقة بين لغتين لغة طبيعية ولغة واصفة تأخذ الأولى كمجال للبحث والدراسة وقد بحث أ. ج. غريماس في أصول هذا المفهوم وأرجعه إلى النظر الفلسفي والمنطقي على وجه التحديد. فمفهوم لغة اللّغة جاء به مناطق المدرسة البولينية (طار سكي) TarSKI الذين رأوا ضرورة التمييز الواضح بين اللّغة التي نتكلّم عنها واللّغة التي نتكلّم بها ... وهكذا فإنّ لغة اللّغة تقدّم نفسها باعتبارها لغة وصف (تحليل) (2).

وهكذا يبدو أنّ التمييز بينهما يطرح عدّة إشكالات إجرائية ومعوقات أدائية. ونلمس من الباحثة حذرها العميق لهذه الإحراجات والإكراهات، وتحفّزها للتصدّي التقدي لها بترسانة ضخمة مدبّجة بالمظنومات المصطلحية والمفهومية، بالإضافة إلى وعي حادّ بالنظريّات النقدية الغربية الحديثة كالبنوية والبنائية والضمكيتية

الخلط بينهما. فالقاضي أبو بكر الباقلائي مثلاً يقول: «وجملة الأمر أنّ نقد الكلام شديد وتمييزه صعب» (4).

ويعترف الباقلائي بصعوبة النقد وتمييز الكلام بعضه من بعض، أي كلام النص وكلام المحلل. وقد أعطانا الباقلائي ملاحظة أخرى في غاية من الأهمية وهي اختلاف الناس في فهم النص الأدبي الواحد وتباين مستويات التلقي وكيفية أو نقده حيث يقول: «الكلام المتعارف المتداول بين الناس يشقّ تمييزه، ويصعب نقده، ويذهب عن محاسنه الكثير، وينظرون إلى كثير من قبحه بعين الحسن، وكثير من حسنه بعين الصبح، ثم يختلفون في الأحسن منه اختلافاً كثيراً، وتباين آراءهم في تفضيل ما يفضل منه» (5).

وبالنسبة فإن موضوع الكلام، إن تناولناه من وجهة نظر نقدية يصبح شيراً للاختلاف في التأويل والفهم. وهو ما نرى عسر العملية النقدية وتذبذبها وتطورها.

والباحثة نزهة الخليفي إذ تمارس فعلها النقدي موظفة حولاتها الثقافية والأيديولوجية ومتولياتها من خلاصة النظريات النقدية العربية، فإنها تدع في تدعيمها مع هذا كله منتجة مؤلفاً فريداً من نوعه لكل المتأخرين خصوصاً وأنها تضرب في أرض بكر، أي غير مطروقة وقابلة للبحث المستعقب والمستوفى أنها قد أحسنته المشي في منابها الإبداعية والنقدية.

وقد تناولت الباحثة بالدراسة النقدية رواية «القيامة... الآن» لأبراهيم درغوثي (1994). وهي رواية يقوم موضوعها على البحث القياسي وما صاحبه من أهوال الحشر وعذاب النار ونعيم الفردوس، في محاولة من الكاتب لتصوير الواقع العربي وما يعتريه من مشاكل وأزمات، وطريقة بنائها مثيرة للتساؤل، حافظة على البحث. وهي رواية قصيرة في مداهم النص، فلنن لم تتجاوز صفحاتها الثلاث والثمانين صفحة، فإنها قامت على خليط من التصور المختلفة إنها رواية صغيرة في حجمها لكن فضامها أوسع ما بين السماء والأرض وزمنها أطول من كل الدهور التي مرت على أرضنا العجوز (مما جاء في نسخة الرواية التي أمدها بها الكاتب الباحثة نزهة الخليفي).

وإذا كان الكلام على الكلام صعباً كما قال التوحيدى فما بالك بالكلام على الكلام على الكلام، لذا لا أزم وأنا أسافر في مجال هذا العمل النقدي ومن ورائه الأثر الإبداعي (أي الرواية) أنني أسلك إحكام بتلايب الدلالة وأقل المعنى قتلاً وأقبض على الأشكال والأبنة. ذلك أنّ هذا المقال لا يعدو أن يكون محاولة تتفاعل شكلاً ومعنى مع الأدب وأدب الأدب، وأما غير ذلك فليس سوى زعم حقيقة وزعم اعتقاد خاصة وأن خطاب الباحثة كأنه يطل على ملحمة ولغتها تتلبس بعالم شعري يحلم بكل شيء. وبلغة أشبه بلغة المتصوفة امتلاء، تتردد العبارة شطحا، والروا تستوي معها اللغة وسيلة طيبة تدرك أفقا جديدة، وتسافر في مهامه وعرة وتطرق مناطق قصية ومظلمة تستوفي دلالات المبدع حتى أنها تتقحم أحيانا دلالات تغري بالرحيل إليها والإقامة فيها، غامضة غموض ما ترويه الذاكرة الشعبية عن ممالك الجن. فإذا كان نص درغوثي يلتصق بلحافات متشعبة ومتعددة منها الأسطوري والصوفي، والتاريخي والذهني، والأدبي والجمالي مستخدما بصور ومظاهر شتى من الأشخاص والتعظيم، فإن نص الباحثة نزهة الخليفي يستوي هذا لكشف المستور، وفضح المتواري، وإطلاق المسجورة على، وتعمية عورات النص.

## 1- صدمة العنف من خلال نص «البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة»

العنف لغة: العنف مصدر من عَنف يعنف عتفاً وعتافة، فهو عنيف إذا لم يترق في أمره، يقول ابن فارس: «العين والنون والفاء» أصل صحيح يدل على خلاف الرفق، قال الخليل: العنف ضد الرفق، يقال اعتنفت الشيء إذا كرهته ووجدت له عتفاً عليك ومشقة (المقاييس 58/4). والعنف الذي ليس له رفق بركوب الخيل، والجمع عتف، واعتنفت الأرض، أي كرهتها (الصالح 407/4). ويرى ابن منظور أنّ العنف هو خرق الأمر وعدم الرفق به وهو أيضا التعبير واللوم، والعنف المعتنف، وهو الذي لا يترق بالناس (لسان العرب لابن منظور 3132/4) دار المعارف، د. ت.



العنف اصطلاحاً: عَرَفَ المائريّ العنف بأنّه عدم الرّق (التوقيف) (248))، وإذا كان قد عَرَفَ الرّق بأنّه حسن الانقياد لما يُوَدّي إلى الجَميل (التوقيف) (179))، فإنّ العنف يمكن تعريفه بأنّه سوء الانقياد الذي يُوَدّي إلى القبح. وإذا أخذنا بتعريف الكفويّ للرقق «بأنّه التوسّط والتلطّف في الأمر (الكليات للكفويّ (482))»، فإنّ العنف يكون عبارة عن انعدام التوسّط والتلطّف عند تناول أمر من الأمور، أو هو عبارة أخرى يرادف التعلّزّ والغلّزّ المصحوبين بالفظاظة في معاملة الآخرين.

إنّ هذا العنف إذاً نقتلنا من دائرة علم النّفس الفردي وعلم الاجتماع والإعلام (العنف الاجتماعي والعنف السياسي والعنف الإعلامي) إلى مجال الأدب، فإنّها تحيل إلى خروجه من سلطة الأيديولوجيات النّقدية المهيمنة وتفكيكه لأكيّاتها وقضه لاستراتيجياتها ومناوراتها البلاغية. إنّ عَفَ النّصّ- بهذا المفهوم- يجرّد القارئ وكذا من أدواته المعرفيّة ووسائله النّقدية ليحوّله إلى مجرد متلقٍ سلبيّ.

والبيّن الذي لا يحتاج إلى برهان أنّ عَفَ النّصّ لا يعني تصويره، لأنّ نوع من أنواع العنف (بال مفهوم الإعلام) لم ولكّنه يحيل إلى سلطة النّاقد على النّصّ (المبّع)، كما يحيل إلى بنية نصيّة تحاول الإفلات من القوالب الجاهزة والأنساق التعبيرية المكرّسة لتؤسّس بنيتها الخاصة ونوعها الخاص. إنّهُ العنف الذي ينشأ عن اختراق النّصّ ذاته، ومن رعب الكلمة، والذي يمثّل الثورة التي وصلت إلى متنهاها (6). فالعنف الذي يمارسه النّصّ على متلقّيه ليس ما يقدّمه النّصّ ولكّنه الكيفيّة التي يُقدّم بها. وقد لاحظ ذلك أحمد المدينيّ إذ يقول: «أنّ ثيمة العنف (في الأدب) تستطيع، بالفعل، أن تقدّم لنا إمكانيّة إنجاز مدخل مغاير لقراءة الكتابة العربية الحديثة، من جهة، والبحث في بنية ونشأة وطويّة الأجناس الأدبية الحديثة عند العرب، من جهة ثانية» (7).

روافد عَفَ لغة اللّغة لدى النّاقد: يبدو أنّ النّاقد نزيهة الخلفيّة قد أدركت من خلال عملها النّقدية الذي اشتغلت فيه على رواية «القيامة... الآن» للأديب التونسي إبراهيم

درعويّ أنّ الحقل الأدبي لا يمكن أن يكون متكاملًا، متجانسًا إلّا إذا كان هناك تناسق بين فضاء الإبداع والمفاهيم الإجرائيّة التي تروم فهمه وتفكيكه. وذلك لأنّ العمليّة الأدبيّة - بشقيها- لا تستقيم إلّا إذا حدث توافق بين الإبداع ونقده، أي بين صيغ تشكّلاته وكيفيّات تلقّيه وفهمه. وهذا الحقل الأدبي- في شموليته- هو الذي يتّجع هذه الصيغ والمقولات ويعطيها خصوصيّة المرحلة التي اشترطت ولادتها. وهذه الحقائق باتت من أهمّ الأسئلة التي يطرحها، الفكر الأدبي الحديث ويحاول مفاستها عمليًا، وفي هذا السياق يقول أحمد المدينيّ: «إنّ حقل الإنتاج الأدبي، يتّجع، أساسًا، منظوماته الإبداعية والمقولات النّقدية التي ترافقه، ثمّ تستقي من جاهزيته صيرورته، في السياق السوسيو-ثقافي لا إنتاجيًّا، لقد ولّى زمن سوسيولوجيا الأدب السوقيّة، ولكن في حدود الاضطرار النسي» (8).

إنّ أهمّ ما يحسب للنّاقد نزيهة الخليفي من أسباب الفضل ويماسم التميّز، هو عدم ركونها للكسل الفكري وعدم وكوبها للذلول من خلال اجترار وترداد الانجازات لأرواح النّهاريات النّقدية المستهلكة، والتي لا تزال تزدحم بالواقعيّة والمقولات النّقدية التي تمّت من أوائل القرن إلى حدود الأربعينات منه. وقد تفضّلت إلى أنّ محاولات التطبيق الآلي لرصيد المنجز النّقدية في الرواية على نصوص روائية حدائيّة لا تعدو أن تكون ضربًا من التّصفّ والتّجني، لأنّها أضيق من أن تستوعب دوائر هذه النصوص النّقدية. إنّ تملك النّاقد وتمكنها من أدواتها النّقدية وخبرها لعصارة النظريّات النّقدية الغربيّة والعربيّة على السواء قد منحها حرّيّة في الممارسة النّقدية وجعلها قادرة على تفكيك كلّ المتنازع والنظريّات وإعادة بنائها على نحو جديد، بل جعلها قادرة على التحليل في سماء النّصّ الإبداعي دون أن تعيقها القيود النّقدية ودون أن تكتلّنها ثقافتها عن القبض على أهمّ تمفصلات الرواية وتشكّلاتها السردية وتحركها على مستويات خطائيّة مختلفة. بل على العكس صارت هي صاحبة السلطة الأولى، واثرت كلّ المنظومات النّقدية والسوابق الإبداعية والأدوات الإجرائيّة المستخدمة في معالجة الرواية خدما لها.

إنَّ ما تتحلَّى به الناقدة من ثقافة نقدية واسعة تكشف عن نفسها بتسها، بالإضافة إلى ما اكتسبه من قدرة على إتجاز الحرق والتجاوز لكل المترسب السردى والقندى القديم والحديث، هو الذى كلل هذا العمل النقدي بقدرة فائقة على ممارسة عتف «الكلام على الكلام» على حدّ تعبير أبو حنّان التوحيدى، وهو ما تبدّى لنا بوضوح بدءا من لوحة الغلاف.

## 2- دلالات الخطاب الغلافى فى «الماء الفنى ودلالاته فى الرواية العربية الحديثة»:

يعتبر الخطاب الغلافى من أهمّ عناصر النصّ الموازى التى تساعدنا على فهم الأحاس الأديبة بصفة عامة والرواية بصفة خاصة وحتى النصّ القندى على مستوى الدلالة والبناء والشكل والمقصديّة. كما يساعدنا الخطاب الغلافى على تعمين العمل القندى وكنه مؤثراته ومضموماته. ومن ثمّ فإنّ الغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النصّ قصد استكناه مضمونه وأبعاده الفنية وأبعاده الأيديولوجية والجمالية؟ وهو «أول ما يواجه القارئ قبل عمليّة القراءة والتلذذ بالنصّ، لأنّ الغلاف هو الذى يحيط بالنصّ الروائى، ويعلّقه ويجمعه، ويوضح البؤرة الدلالية من خلال عنوان خارجيّ مركبّ يترجم لنا أطروحة الكتاب ومقصديته.

## العتبات: إضاءات للمعنى وعبورية إلى معنى المعنى:

يسعى النقد المعاصر اليوم إلى الاهتمام بما يسمى مداخل النصّ، أو عتبات الكتابة بعد أن ظل إلى وقت قريب يولي اهتمامه بالقارئ على حساب النصّ، ويرجع هذا الاهتمام إلى ما تشكّله هذه المداخل من أهمية فى قراءة النصّ والكشف عن مفاته ودلالاته الجمالية، هذه العتبات هى علامات لها وظائف عديدة، فهى تخلق لدى المتلقى رغبات وانفعالات تدفعه إلى اقتحام النصّ بروية مسبقة فى غالب الأحيان. . . فالعتبات النصية علامات دلالية تشرع أبواب النصّ أمام المتلقى، أي القارئ

وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه. فغياب هذه العتبات أو النصّ الملحق - هل معناه أن القارئ سيكون عاجزا على اقتحام بيته ؟، إنّه سيجد نفسه أمام أبواب مغلقة، وعلية فتحتها، ومن هنا تتجلى أهمية هذه العتبات لما تحمله من معانٍ وشغرات لها علاقة مباشرة بالنصّ تثير دويبه أمام المتلقى، وهى تتميز باعتبارها عتبات لها سياقات فيه تاريخية ونصّية ووظائف تأليفية تختزل جانباً مركزياً من منطق الكتابة، ولعلّ هذه الوظائف بجمالها عبد الملك أشهبون بوظيفة تسمية النصّ، ووظيفة التعيين الجنسى للنصّ، ووظيفة تحقيق عبور القارئ من خارج النصّ إلى داخله حيث أنّ «العتبات تكون بمثابة خطاب على الهامش» بتعريف فيليب لوجون، وهو خطاب يتحكم فى القراءة كلها، بل يوجّهها، فهى ترمج نموذج القراءة، وسلوك القارئ، كما قد تنصب له حبالاً سيميائية مقصودة(9). لكن ما يهتّم هنا هو الحديث عن ثلاث عتبات أساسية من هذه العتبات، باعتبار السابقة فى الوجود على الغلاف. وهى على التوالي: عتبة المؤلف وعتبة العنوان وعتبة صورة الغلاف.

• عتبة المؤلف: أهمّ عتبة يحورها الغلاف هو اسم المؤلف الذى يُعبّر العمل الأدبى أو القندى ويخصّصه ويمسح قيمة أدبية ويُفسره فى المكان والزّمان ويساعده على الترويج والاستهلاك ويجذب القارئ المتلقى. وإنّ تثبيت اسم المؤلف العائلى والشخصى مثل (زينة الخليفى) يراد منه تخليده فى ذاكرة القارئ. وإنّ اسم المؤلف-أي مؤلف- لا يعدو أن يكون ركاباً من «الحروف المتيّنة»، فحين يرتقى اسم المؤلف إلى مستوى النصّ، فإنّه يتمش ويتحرك، ويهب نفسه بحثّ القراءة. أمّا حين يقتصر وجوده على الغلاف، فلا يكون موضوع قراءة، بل علامة على أنّ المؤلف مشهور أو شبه معروف أو مجهول. وتطرح عتبة المؤلف إشكاليات منهجية ومعرفية متعدّدة كما يرى فيليب لوجون الذى يقول: «أي دور تلعبه الأسماء الشخصية، وخاصة اسم المؤلف، فى إدراك القارئ للجنس الذى ينتمى إليه نصّ ما، ومن ثمّ فى اختياره لكيفيّة قراءته؟ هل سافر نصّاً بالطريقة نفسها

إذا كانت الشخصية الرئيسية تحمل اسماً مختلفاً عن اسم المؤلف، أو كانت تحمل الاسم نفسه<sup>(10)</sup>.

إذا هناك فرق كبير- على مستوى الشعرية السردية- بين المؤلف علي الغلاف والمؤلف داخل النص، لأنه من المؤكد أن المؤلف المقيم في الغلاف الخارجي ليس هو ذاته المقيم في الفضاء الداخلي للنص. فالمؤلف الغلافي هو عبارة عن ذات أطوبوغرافية ملموسة حسيّة خارجية مبدعة للكتاب والعمل والنص، وبالتالي فهو كائن من لحم ودم. بينما يحضر المؤلف من داخل النص مجرد كائن ورقيّ خياليّ افتراضيّ يسبح في عوالم مجازيّة وفنيّة. فليس المقصود بمؤلف النصّ الداخلي ما يستلزم به الذات الكاتبة الخارجية المرجعيّة، بل المقصود بها ما تدعوه الإنشائيّة المعاصرة به المؤلف القصصيّ أو «الأناتو» الروائيّة الأخرى، أو به المؤلف المجزء أي ذلك الذي ينحصر وجوده داخل فضاء الرواية متنقلاً في محكيّاته بين تضاريس سردية متنوّعة الإيقاع والتصوير.

وهكذا تتجلّى عتبة المؤلف ذات قيمة عليا تنعكس آثارها على مقروءة المنتج الأدبيّ أو القارئ، فهي غلاف لغويّ وبصريّ تشتمل على مؤشرات لغويّة وإشعارات سيميائية فاعلة ومؤثّرة إلى حدّ بعيد في مجال التلقي.

- عتبة العنوان الرئيسي: لم تحظ عتبة من العتبات بمثل ما حظيت به عتبة العنوان، ذلك أنّها أولى عتباته التي تمثّل مدخله، التي يقع عليها العنوان سيكولوجيّاً ومعرفيّاً، بما تحيل إليه، ممّا هو خارج عن النصّ أو داخله. إنّ العنوان، وإن كان يقدّم نفسه بصفته مجرد عتبة Seuil للنصّ، فإنّه بالمقابل، لا يمكن اللجوء إلى عالم النصّ، إلاّ بعد اجتياز هذه العتبة. إنّها تمفصل حاسم في التفاعل مع النصّ، باعتباره سماً وترياقاً في آن واحد<sup>(11)</sup> فالعنوان، عندما يستقبل القارئ إلى اعتنا النصّ وقراءته، ويكون ترياقاً محفزاً لقراءة النصّ، وحينما يغرّ القارئ من تلقى النصّ، يصير سماً، يفضي إلى موت النصّ، وعدم قراءته<sup>(12)</sup>. إنّ العنوان بمثابة البداية أو الفاتحة النصيّة التي تختزل إشعاعات الدلالة التي ترد مبثورة في طيّ المتن وتؤشّر على ما سيكون عليه حال المعنى وحال معنى

المعنى على مدى النصّ الإيدياعي أو النقدي. فالعنوان من الناحية السيميائية علامة من العلامات المنيرة والمشعة على المتن بما يتضمّن من خلايا سيميائية ودلاليّة تسكن النصّ وتستشري في أوصاله ونشائيه حتّى لكانّ الدلالات المتنبّية من النصّ ليست سوى ترددات لأصل ورجع لما يختزنه العنوان من معانٍ في بنيتها وقد عبّر عنها بصيغة مجعلة. فالعنوان لغة سيميائية مشفّرة يتمّ تفكيكها وشرحها وتفصيلها وحلّ شفراتها في خطاب النصّ.

إنّ محاولة تفكيك العنوان التالي «البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة» من شأنها أن تكشف مكر العنوان ومخاتلته لأفق التلقي، فهو بصيغته التقريرية وقيميّته (المتبلورة من خلال الجملة الاسمية التي تفيد التحيين والتقرير) يجعّض أيّ إمكان للنسبية والاحتمالية التي يمكن أن تلحق بمضامين العنوان ومغايذه وتفصيلاته الجزئية وأشكاله. فكانّ الناقدة تؤشّر إن تلميحا وإن تصريحاً على هذا العنوان إلى موت أيّ قراءة أخرى بديلة للبناء والدلالة في الرواية العربية الحديثة. فهي بذلك تتأصّل في عتبة متجنّبة المستويات والأشكال من العنف ضدّ الممكنات التأويلية والقرائية لأبنة الرواية العربية الحديثة ودلالاتها في المعاصريّ والحاضر والمستقبل. فهي إذ تحصر المعنى في بعد واحد وتنصّر لقراءة تأويلية واحدة، هي قراءتها وتأويلها، تجعّد الفعل الإيدياعي الموسوم بالتعمّد الدلاليّ وتنوّع الدلالات والأفكار، والأصوات والقيم. ولعلنا نلمس من التهميش والإقصاء المسلّط من الناقدة على المحتمل والوارد من التأويلات في مستوى الأشكال والمضامين ضرباً من العنف الرمزيّ والاستعلاء النقديّ الذي تفرضه الناقدة بمحملاتها الثقافية والنقدية على العمل الإيدياعي (أي رواية القيامة... الآن).

- عتبة صورة الغلاف: تبدو صورة الغلاف الخارجي ذات الطابع الزخرفي المنمّم والمكتنّز بالأشكال الهندسيّة والخطوط المتشابكة علامة سيميائية لا غنى عنها للقارئ لا فتاً توجهه وترسم له أفقه القرائي. وهي عتبة هائلة للدخول في النصّ، فالصورة المرسّمة على الغلاف تؤسّم بالتناغم والتواشج بين الخطوط والأشكال والألوان كأنها

تؤسس لعمل تشكيلي إيضاحي (Graphique Design) مندرج ضمن سبة الفن التشكيلي التجريدي. هذه اللوحة الفنية المتناغمة بوحدة أشكالها وخطوطها وألوانها داخل بنية دلالية منسجمة تنبيري من المثيرات السيميائية المؤثرة على ما يحتويه نصّ المتن من انسجام وتكامل بين عناصر البناء والدلالة، حتى لكأنّ البناء دال ومدلوله باقي النصّ أو مدلوله يفسّر دالّ النصّ كلّ.

وهكذا فإنّ اختيار الناقدة للغلاف الخارجي لكتابها ليس عملاً اعتباطياً بريئاً، بل هو اختيار قصديّ يتمّ عن الخلفيّة البصريّة (الصورة والبيئة المحيطة) المكوّنة لذهبيتها.

إذا شكّل ما ينمقد من تحاور وترايب بين سيميائيات اسم المؤلف والعنوان وصورة الغلاف شعريّة الخطاب الغلافي بوصفه بمثابة جنيريك للمنجز الإبداعي أو التقدي بما يتضمّن من علامات لغويّة وبصريّة، وما يشتمل عليه من مؤشّرات أيقونيّة وإشارات سيميائية توضح حتّى طبيعة العمل وتعيّن هويته وتحدّد جنسه الأدبي، وانّما أو ضيعته النقدية والمدرسة التي إليها يتمي. ومن ثمّ فالغلاف عتبة أساسية لفهم العمل الأدبي أو التقدي وتيسيره، وخطوة ضرورية لتفكيك النصّ الروائي، ولإعادة تركيبه ضمن مفولات نقدية أو وصفية أو في شكل خلاصات تعويجية مكثفة دلاليّة وشكليّة وتدوليّة.

في دلالة البناء وبناء الدلالة: لقد اعتبرت الناقدة أنّ معنى البناء هو «شكل العالم الروائي وانصهاره في وحدة كليّة مكوّنة لنسيجه، وهي وحدة دالة تجمع بين القول ومقول القول. في ضرب من الاندماج الكليّ بين الشكل والمضمون والمبنى والمعنى والتركيّب والدلالة» وهذا التحديد لمفهوم البناء مهمّ جدّاً لأنّه يتنبّك وينبأ عن الدراسات النقدية التقليدية التي تفصل بين البناء والدلالة فصلاً حقيقياً. فينبذ البناء ليس مجرد شكل أو وعاء نصب فيه الدلالة، بقدر ما هو نظام داخليّ في حوارية دائمة مع العالم الخارجي يعبر عن علاقاته وترايطاته ومنطقه، كما أنّه ليس مجرد صياغة بل هو مستقرّ جملة من البنيات الزمانيّة والمكانيّة المتماوجة. ومن ثمة فهو جملة من البنيات (بنية نحويّة - صرقيّة - دلاليّة) ذات علاقات مترابطة

(سياقية وجدوليّة، حضورية وغيبية) يصهرها ويؤلف بينها البناء. وهذا المعنى ندرّك وقاء الناقدة لمقدّماتها الافتراضية ولمتطافاتها المفهوميّة على امتداد الكتاب لم ترغ عنه قيد أنملة. فهي تدرّج جيّة وذهاباً من البناء إلى الدلالة، ومن الدلالة إلى البناء في حركة جدليّة تبادليّة تنهض بالمعنى وتستقصي معنى المعنى. فهي إذ تعتمد مفهوم البناء، فإنّها تراهن على سمة الاتّساع والشمول دون أن تفصل بين دلالة البناء وبناء الدلالة. وهكذا يصير بناء الدلالة في رواية «القيامة... الآن» جوهريّاً في فهم التعلّق التركيبي أو النظم في استخراج المعاني والدلالات، وقد أكدت الناقدة على هذا المعنى إذ تقول: «فالمعاني ليست غريبة عن بنيانها، إنّما هي نتاج التآلف والتعلّق التّسقي تروح وتعقد بين عالم النصّ وعالم الواقع غير أنّها مسجّة بالبناء ومتصالحة معه. فالدلالة بهذا المعنى هي ثمرة التّقطّع وتوالي الكلم الذي يأخذ بعضه برقاب بعين (13). وتوضّح الناقدة كيفيّة تشكّل الدلالة داخل النصّ الإبداعي قائلة: «إنّ الدلالة غير جاهزة في ذاتها، إذ لا تكون دون تأويل ولا تنشأ بعيداً عن خطاب، (14) ولا تتشكل إلاّ بالانخراط في العناصر والبني التركيبيّة للمعنى داخل النصّ». وهذا الذي تثبته الباحثة نجوى القسطنطيني إذ الدلالة كما تقول «قائمة على صرب من التعلّق بين الأجزاء، تعلّق معويّ كرّمه آخر تركيبي (15)». فالبنى والتركيب والعناصر تولّد دلالاتها فيما هي تتشكّل، لأنّ المضمون ليس معطى خارجاً عن الشكل بقدر ما هو مشتقّ منه. فبناء النصّ غير محايد لأنّه ناطق بدلالات مجدها انطلاقاً من تبيين العلاقة بين البناء والدلالة، أو كما يقول ترفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) «يمكن أن نعرّف الدلالة على أنّها كيان يمكن أن يصير محسوساً. ويشير بذاته إلى أمر غائب» (16). فالدلالة، بهذا المعنى، هي هذا الجزء الغائب، أمّا الجزء الحاضر فيتمكّن في الدالّ. وتعيّن العلاقة بينهما الدلالة. فاللفظ يتعلّق بالمعنى وتعلّق المحسوس بالمجرد، وينبيري المعنى تنوّجا للعلاقة بينهما. فالكلمة ذات وجهين: المادي أو الدالّ (Si - nifiant) من جهة، والروحي أو المدلول (Signifié) من جهة أخرى، ويؤكّد الترابط بين الدلالة والبناء على

الفكرية والايديولوجية مثل شخصية آدم بن آدم الأدي، مستجيبا لمقتضيات التجريب وما يهدف إليه من عبورية إلى ما وراء الواقع وإلى ما وراء اللغة أيضا بالإضافة إلى المصنف بمقومات الكتابة الكلاسيكية. وقد تعددت الباحثة بالدراسة عناصر الخطاب أو طرائق الحكمي. وقد لاحظت تشظي السرد وتداخله مع الوصف والحوار وعدم مراعاة الترتيب بين الأساليب فأدى ذلك إلى ذوبان الأجناس وتداخلها بين الخرافة والأسطورة والقصة الديني والسيرة الذاتية... كما أشارت إلى المنطق المخصوص الذي يحكم نص الرواية ألا وهو منطق الانسجام من داخل القوسى أو بنية الالتئام لعناصر الحكاية وعناصر الخطاب التي تقوم على القوسى والتشظي. ومنطق البناء ونظامه دلا على اندراج عناصره ضمن توليدات نصية مترابطة سياقيا، ودلا على احتكامه إلى مخطط واضح مضبوط. كما أن الرواية حكمتها الرؤية ( الراوي العليم الذي يفوق علمه علم الشخصية والراوي الأقل علما من الشخصية والراوي المساوي علمه للشخصية) فانتظمت الرؤية وزوايا البشير مستويات في النص متعددة.

ويجوز القول بأن الرواية لمؤلف الباحثة إلى أن البناء يصير دلالة والدلالة تشير به، ولا يمكن الفصل بينهما البتة إلا لغاية منهجية علمية تقدر قيمة للفصل وجدوى واعتبارا.

خاتمة المقال: وصفوة القول أن الباحثة مارست ضروبا من عطف لغة اللغة وتفاعل معها الفارئ النموذجي الذي تلقى صلعة عطف الكلام على الكلام بدءا من عتبات العلاف. وقد تميزت نزع العطف من خلال الصيغة التقريرية والوثوقية التي حكمت العنوان الرئيسي ووسمت مواقفها وآراءها وتصوراتها وتخريجاتها النقدية الطريفة على مدى الكتاب. كما تبذت هذه النزعة جلية من خلال إعادة نظم فوضى الكتابة وفوضى النص. لقد انتظمت المشتت والمبعثر والمسكوت عنه في الرواية طلي نظام مخصص ومنطق خاص هو في نهاية المطاف منطقها المكمل بحمولاتها النقدية والجمالية والايديولوجية. إنه منطق وقف إلى حد بعيد في رصد سبل تولد المعنى في نص درغوثي وقد انتهت فيه إلى تواشج البناء مع الدلالة.

الوحدة العضوية للعمل الفني باعتبارها تكاملا ديناميا. ومن أهم الإشكاليات المطروحة من خلال عمليتي دلالة البناء وبناء الدلالة هي إشكالية الوحدة العضوية بين البناء والدلالة وما تثيره من ضروب الترابطات والتألفات بين منطق الحكمي ومنطق المعنى وقد ألمعت الناقدة نجوى القسطنطيني إلى هذه الإشكالية تقول: «إن الرواية متوقفة بالضرورة على منطق ما في النظم والتركيب ترتب حسب مادتها... بحيث تكون الرواية بفضل قيامها على بنية عبارة عن وحدة شكلية ودلالية يتكرس فيها معنى الترابط بين بداية الرواية ونهايتها ومعنى الاتساق بين مقولاتها، مهما انعكس ترتيب هذه المقولات» (17). وقد تبنت الباحثة نزوية في مقاربتها لموضوعها هذا الطرح وهذه الرؤية التي يتحد فيها البناء بالدلالة، بل نظرت في التسيج المكون لوحدة النص الأدبي الذي يفرض شرعية الرواية وينبئ عالمها. وقد اتصبت اهتمام الناقدة على الكشف عن ضروب التألق والتشاكب انسجاما وتناغرا بين البناء والدلالة. فلئن حاول البعض حصر الأدبية في حدود شكل النص وبينته فإن الناقدة لم تر ذلك صائبا، ذلك أن النص يكثر أدبيته ويوزعها على عدل ومدلولاتها في الآن نفسه، بل إن الأدبية صورة عن البناء والدلالة معا. ولقد انطلقت الباحثة من العتبات باعتبارها شغل مدخلا ضروريا في قراءة عالم النص. وقد خلصت إلى شبكة مفهومية وفنية تضمن انسجام البناء وتماسكه. كما طرقت موضوع تشكّل الحكاية وحكاية الرواية وانتهت إلى تشظي الفضاء الزماني والمكاني وأساسه وطلاقه وصائبته، وإن لم نعدم فيه بعض العلامات التي تضيء لنا معالم الفضاء بين الغيبة والأخرى. أما الشخصيات الروائية فقد توصلت الباحثة إلى حقيقة مفادها ومردها بصبائية الشخصيات ومغوضها بحيث لم تنقسم بسمات واضحة، بل هيمن عليها التحول والتبدل البالغ أقصاه في ضرب من المسخ والتحول. وهي تحيا ضربا من التوسان بين الماضي والحاضر وتسهم في تشكيلها مرجعيات تاريخية وأسطورية وروائية وخيالية. وقد ارتد إليها درغوثي مستغنيا من ثقلها الرمزي وما تخترنه من دلالات تراثية ناطقة بعقدها وأصالتها فوظفها في إثارة الدلالات الحاققة وحملها بمواقف تتضمن رؤاه

إذ لا يتيسر للدلالة أن تقال إلا ضمن قوالب توليدية تحويلية      فيكون البناء متصفاً للدلالة في تعالق جوهري بين الشكل  
تواجه المعاني المحرمة والنباتات المقموعة والمسيحة      والمصمون والدال والمدلول والقالب والمعنى

## الهوامش والإحالات

- (1) الترجمة Methalangue التي اقترحها عبد الملك مرناض هي «لغة اللغة» سأسأد بها لغابتي من روح العربية.
- (2) A. J. Greimas et J. Courtés Joseph sémuonque Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette 1979, P 224-225 .
- (3) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ت: أحمد أمين وأحمد زين، بيروت- لبنان، مكتبة الحياة، (د.ت)، ص. 131.
- (4) أبو بكر محمد بن الطيب الباقلائي، الإعجاز القرآني، أحمد صقر، القاهرة: دار المعارف، 1963، ص. 203.
- (5) أبو بكر الباقلائي، م. ن، ص. 5.
- (6) M. Contard, Violence du texte, L'Harmattan (Paris), SMER, (Rabat), 1981, P 27
- (7) أحمد المدني، أسئلة الإبداع، دار الطليعة، بيروت، 1985، ص. 16.
- (8) أحمد المدني، م. ن، ص. 107.
- (9) عبد الملك أشهر، عتب بكه في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية (سوريا)، الطبعة الأولى، 2009، ص. 50.
- (10) فليب نوجو، السيرة الذاتية، المثنى والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي، منشورات المركز الثقافي العربي-بيروت، الطبعة الأولى، 1999، ص. 22.
- (11) محمد بوغزة، من النص إلى العنوان- مجلة علامات في النقد- النادي الأدبي بجدة- مع 14- مع 3، رجب 1425هـ، ص. 411.
- (12) نزيهة الخلفي، البناء الفني في الرواية العربية، الدار التونسية للكتاب، الطبعة الأولى، 2012، ص. 21.
- (13) نزيهة الخلفي، البناء الفني ودلالته في الرواية العربية الحديثة، ص. 25.
- (14) نزيهة الخلفي، م. ن، ص. 5.
- (15) نجوى القسطنطيني، الوصف في الرواية العربية الحديثة، تونس، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية ط 1، 2007، ص. 160.
- (16) تزفيتان تودوروف، المرجع والدلالة والفكر اللساني الحديث، ترجمة عبد القادر عنتي، المغرب، أفريقيا الشرق، 2000، ص. 24.
- (17) نجوى القسطنطيني، الوصف في الرواية العربية الحديثة... المرجع نفسه، ص. 531.

# بهرة العزاء في رواية العراء و القضية... كفن في فن

مها عزوز/ باحثة، تونس

صارما فاضحا يشدّ إليه كل الخيوط؟ أم ذلك الذي شبّ عن العناية فالتعم وميضا هنا وهناك في ما يشبه الفضلة من القول يقترح للفهم أكثر من مجال ؟ وإن جمعت العبارة بصاحبها فأصابت غير ما أراد لها فهل يكون ذلك محاسبة وانتقاما وإقرارا بالقدرة المخارقة للدوال؟

سؤال يطرح في الذهن والعين تتابع قصة «العراء» للكاتبة حفيظة غارة ليبيان الصادرة حديثا عن دار نقوش عربية في طبعها الأولى أوت 2102 ومجمل الأحداث يسعى إلى الخوض في قصة كاتبة تسئل إليها المرض كما تسئل إلى وطنها الأكبر فكانت معاناة سرطان خبيث سكن الخلايا والمسام وانتصب جرحا يشطر الجسد «أفقا» فهو نصفان يتعكس في المرأة حيناً ثم يواريه التراب وسط تهليل جنائزي وتظل «الصورة وحدها تبسم وألق الروح الجذلي في العينين المتحديتين دوما يضيء» ص 10 تلك هي صورة الكاتبة يوم الترويج بالجائزة الأولى في مهرجان أدبي ما .

وقد كتبت الكاتبة الدوال الزايلة بين المرأة الكاتبة والأرض فانتقت أسماء شخصياتها للذود عن الحمى المادية والمعنوية فكان «حسام» زوجها و«سنا» و«علي» خلقها وارتبطت الصحة والعافية بأختها فهي «سلمى»

ليس من طريف البحث الخوض في علاقة الأدب بالواقع ذلك أنها مسألة حظيت بالدراسة وقد اتخذت لها مسارات مختلفة فأدت عند الكثيرين من النقاد إلى اعتبار الأدب تجسيدا واقعياً لفكر أو لوعي ما بالواقع وكان أن تجاوز مفهوم الأدب نقل الحياة نقلا حرفيا ليصبح دالاً على فهم الأديب للحياة من خلال تجاربه الخائفة .

وقد تفتنوا إلى أن شرط هذا النقل تطويع الخصائص الفنية لكل جنس أدبي للدلالة فتكون وسيلة التعبير الأساسية عن الفكرة بعيدا عن عراء العبارة ومباشرتها ويصح أن يعتبر نتاجها فناً في القول يستمدّ فرادته من هوية جنسه وخصوصياتها بعيدا عن ضروب في القول مسطلة .

غير أن الانسياق إلى إغراء القلم في الأدب عموما وفي القص على وجه الخصوص يبيّن للكاتب عالما جديدا ويبيح له اتخاذ المواقف مما حوله قد يؤدي أحيانا بالمبدع إلى التخالف عن سلطة العبارة المحدودة في ذاتها الجيّارة إذا شئت وأومضت فلاقت بوارق أخرى في عبارات متأخرة عنها أو متقدمة فأحدثت كالمبولي من السؤال : أي طرح للقضية هو الأولى ، بالعناية أذلك الذي اقتاد الكاتب إليه القارئ اقتيادا

مما لا يترك مجالاً للريب في أنَّ الكاتبة قد أحكمت شد قارئها إلى وعيها بالقضية.

غير إن الرواية التي تقدّم في خطوطها العريضة من سرد وأحداث وأطر زمانية وأخرى مكانية تقدّم أيضاً من ومضات ستكون يسترخي فيها الحدث مفسحاً المجال للتأمل تأمل الراوي أو الكاتب في المكان أو الزمان أو الشخصية الفاعلة والمتفاعلة فإذا الكلمة الواصفة والحدث المستشرف والحوار الباطني أو الثنائي كلها تعطل مجرى الأحداث لتكشف مستوى ثانياً من القراءة الأصل فيه أن تتصافر دلالات مع دلالات وسائل القصّ الأخرى في أداء المعنى نفسه وإن ازداد البعد عمقا وإيحاءاً وترميزاً.

واللافت أن رواية «العراء» لحفيظة قارة يبيان لم نخل من لحظات السكون هذه فنعطل السرد حيناً للإفصاح عن الأيمان بمواقف أخرى وقيم بل قد تدافع السرد ليشارك في الدلالة على تلك المفاهيم والقيم الجديدة. تنويع الأحداث في الرواية أكثر من مرة للتعريف بأهمية الكتابة باعتبار أن الشخصية الرئيسية كاتبة وكان ذلك في الصفحات 12 و37 و38 و40 و91 و108 و109 و142 وإذا الكتابة هي النبوة فتسامل الكتابة «كيف يحول القلم الخيال إلى حقيقة كيف يصبح الفن صوتاً لها» بل يخط كتاب الوجود» بل تقرأ أن فعل الكتابة ليس إلا خلقاً لعالم جديد فتقول «من غيرنا يهدم العالم المويء ويعيد البناء على هواه ليشارك الله لذة الخلق» هذا الخلق الذي لا يقل أهمية عن الثور الذي يقذف في الصدور عند بعض المريدن «ألسنا في الكتابة نبحث عن الحق في أعماقنا عن الثور الذي لا نجد على الأرض ونظّل نبحث عنه وحيدين في أغوار الذات علناً نغطف منه قيساً يضيء دجى الحاضر الإنساني المنهار». فيصبح فعل الكتابة من قبيل «النبوة التي تحمل ونحن ندعي اللعب بالكلمات وبناء عالم من خيالاتنا وجنوننا» مما يشرع لارتكابها جريمة إن الكتابة الجريمة الوحيدة الناتجة من العقاب والمكحلة عند إنقائها بجائزة الخلق.

وعلى كثرة هذه الاحالات على خطورة فعل الكتابة

وكذا كان الأمر بغستان في أصوله العربية حبيها الذي لم تحب فيه الرجل وإنما الدلالة على القضية الفلسطينية

وغيرت الكاتبة حفيظة قارة يبيان أنماط السرد وتوّعت وجهات النظر فالكلام يجري على لسانها حيناً وعلى لسان البطل الفلسطيني حيناً آخر ووشائج الاتصال بين الراويين رسالة أخرى غير التي كتبها الراوية نفسها للراوي بل هي رسالة الاشتراك في قضية واحدة يخطها قلمان يصوران أحداثاً تغلت بين مشرق ومغرب وبين أمكنة وأقنعة. ومن فائزات الكتاب المدهشة أن الفصول جاوزت خطية الزمن فتلا الفصل الأخير الفصل الأول في الأحداث وثلاث عشرة فصلاً بينهما تنهب الزمن الباقي من الرواية كزاً وفزاً وعوداً على بدء وزمناً خارقاً يستشرف المقبل في الرؤى. . والحق أن الكتابة لم تخل من حداثة في توظيف تقنياتها وعيها بأهمية شكل الكتابة في ذاتها فنوعت الخطوط المستعملة وثرت شتيها من أوراها بين الفصول مذكرة بغوص الحياة وحرصت على العناية بعلامات التنقيط حتى تسمح لها بأن تقول أكثر مما تقول وأثنت الأحداث بها بذكر على الوعي بالقضية فدعمت اشتراك الأرض وكل الأرض في الكرب لتجعل يد الغدور القاسية تمتلئ حفيداً على الضفة الشرقية من البحر ثم تفت حقدتها في الضفة الغربية رابطة بين الأحداث القصصية والوقائع التاريخية المحيلة على اعتداءات «حمام الشط» ساعة وعلمية اغتيال «أبي جهاد» مرة أخرى موثقة هذه الجرائم بقصاصات من الجرائد تحيل على الجرم وتؤكد عليه فكانت مزوجة بين الواقع والإبداع أفضحت عن الغاية التوثيقية للرواية وإشهاداً على أحداث العصر وتعريفاً بمواقف المتخفين منها.

إنّ العناية بالبني في رواية «العراء» لحفيظة قارة يبيان وتركيز المضامين في قضية الواقع الأليم الذي يعانيه الجسد الأم في مستوييه الذاتي والموضوعي لا يدع مجالاً للشك في شدة وعي الكاتبة بالقضايا المصرية في وطنها المضيق والمتسع على السواء وفي قدرتها على تطويع الوسائل الفنية قديمها وحديثها للطرح والتحليل وتلمس الجرح ثم اقتراح ما يلزمه من حلول، وهذا



وما القدم بحكر على معالجة قضية الأرض ذلك أن الحل الذي دّجبت الأحداث الرواية - إليه حل بدوره ضاربا في التقليد حتى لكأنه يكاد أن يندثر وهذه الزوجة التي ترى شبح الخيانة يغمز زوجها ذا الجسد الرياضي الفنان وترى عجز جسدها عن تلبية براكنه والأعاصير فتقرّر في لحظة وعي أن تقدّم له هديتها قبل الرحيل ص 130 «الآن ماذا سيفعل حسام الرجل المتعطش دوما للزّواء ها هي الخيانة تطلّ من الفقدان الذي أحمل تفتح وثيقة الباب «و تضيف» اليوم في عيدك أهدي ما يرضي الجسد المعافي المتعطش للزّواء أهدي ما يطفى حرائق الخيانة الكريهة القادمة الخيانة التي ستقتلني قبل أن يقتلني المرض أهديك امرأة امرأة تودد في سريرك نار الممتعة التي سرقتها الأدب تعيد نبض الأرض المضطرب الذي أسكنته أوهام الكتابة تمنحك الغد بعد أن دمر جسدي المخبّج غدا المتظرّ وتسميت توتسلا «لا ترفض أجوك وامتنحي حق الاختيار ولكن لك سلمى شقيقتي وحييتي العذراء» وتضي في تأكيد فكرة رغبة الزوجة في تحريك زوجها من زوجة أخرى لا ينكرها الشرع وأرجحت كما الأحداث موجبا زافته شحنة التأثير الذي اضطلعت بها اللغة والوصف وما علق به من مشاهد تأثيرية لصورة النهد المفقود أو أظافر الحديد تمتد وتغوص في الأحشاء معربة مفترسة ص 151 «ويمتد جرح أفقي يصل إلى الايط فيستنزف المشاعر البشرية بما فيها من إشقاق مبطّن بالرغبة في تبرير الدعوة إلى تعدد الزوجات تنتهز الراوية لتؤكد مبادئها الدافعة إلى هذا الحلّ» ليس رواية ما أكتب، أنا في قمة الوعي الآن أكتب قدرتي أفضل لك ولطفلي زوجة لزوجي وأنا لأطفالي لا أريد خيانتك أعرف أنك غير قادر «وكان حسام قد ألقى إليها ذات غضبة وهي تسلّ من فراشه وتقطع على دمه الطريق ثم تسبدله بشهوة القلم» ساشري أنوة من البلاستيك تمتعني أو آتخذ لي امرأة أخرى».

لقد فكرت الكتابة المثقفة أم الصغيرين في حل لأزمة زوجها مع الجسد فأثرت أن تزوجه أختها سيرا على منهج الأعراف قديما عند العرب ومنهم من سكن

تسوق الراوية الأحداث إلى الانتقام من شموخ الكتابة ومحاسبتها بجرم الكتابة فهي تقر أن الإصابة بالمرض كانت على سبيل التكفير عن الذنوب في حق الزوج تقول «الآنقزّ عن ذنوبي تجاهي، تجاه حسام، تجاه الأرض، أكثر عن نسياني عطية الربّ التي بيده حبا لتحفظ قبسا من روحه على الكوكب الأرضي ولكني تجاهلت الهبة وغفلت عن الحكمة وتركت هدية الربّ للخراب» ص 147. وتقرّ في غير ذي موضع بأنه «كان لا بد أن أدفع ثمن خطاياي ، لقد أصبح قراري حاسما» وذلك على سبيل الندم في حق الزوج الذي تبشره بأسباب قرارها الذي اتخذت «يتنظرك شوق وخوف وندم» ص 142 ويطرح السؤال نفسه كيف تقرّ الكتابة غطورة الكتابة وأهميتها من جهة ثم تؤاخذ نفسها بها إنسانا؟ وكيف رضيت أن تلوذ بالموت إذ تداعى الجسد وبقيت الكتابة شعلة تقوي الزّوج كما الجسد ؟

لغائل أن يمترض فيقول إن من مات كان المرأة لا الكتابة تلك التي ظلت «النظرة جذلي» في عينها حتى بعد أن وارى الجسد منها التراب «ولكن ذلك الجسد إلى مفارقة أخرى لا تقل خطورة عما سبق وتتملّ في إنبات الجسد الأثوري جرمية في حق الكتابة فتفنى المرأة التي ألقتها الكتابة عن العناية بزوجها ولا يظل من الكتابة إلا صورة معلقة على جدار ما في غرفة نوم ستلمّ بها زوجة ثانية فإن لم يفتّ فيها فعل الغبار والنسيان فسيفتها استهلاك العين لها وطبع الزّمن أن يجعلها ملولا . وفي الحين الذي تنسحب الحياة فيه من أرض الجسد تترك قضية الأرض التي انسحب منها الجسد يوما حرضا على العرض فخدش العرض واستعصت الأرض على الاسترداد والخطأ القديم يطفو من جديد إلى السطح والانتصار للقضية يكون بإعادة الأخطاء نفسها أو بأشنع منها كما قد تروي سيرورة الأحداث.

لقد أدت نبوءة الكتابة في قصة العراء إلى تكرار الأخطاء نفسها واستبدلت الاستشراف بفتح الجرح القديم فأخلطت وعدا كانت قد ساقته في خضم الرواية «سأفّ نخلة قوية لرياح الخوف والمجهول» ص 81.

في كتاب تاريخ على فتوى خص بها أحد بابايات تونس  
تبيح زواج الأختين ص 154 و لكن المفتي شرع ذلك  
لأحد البابايات على أن لا يكون الجمع لهما في بيت  
واحد ص 154 ثم تمعد إلى تنفيذ المحل بتعرض المرأة  
المتوقفة على فراش الموت إلى تهمة الزنا مرددة: «الآن  
جسدي هو الشرع والقانون» 147.

إن ما يشد الانتباه هو أنّ الزوجة الثانية كانت أخت  
الزوجة الأولى مما لا يبيحه شرع ولا عرف في المجتمع  
التونسي ولكن الزوجة الأولى تقبل عليها راضية مرضية

وتتبرر الكاتبة لأخت اسمها وهي على أعتاب الرواية  
فتخلع عليها الصفة التي انتفت عن الزوجة الأولى فإذا  
هي سلمى أو سليمة في مواجهة العيلة محيلة على  
أختين إحداهما عيلة في الآن وقد كانت عفّة وثانية  
اكتسبت قوتها من حلولها ببيت أختها بسبب أو بغير  
سبب والحق أن الوصف لم يتوقف عند هذه الشخصية  
إلا قليلا فبدت الشخصية المساعدة ترتب البيت وتعنى  
بالصغار والمريضة ويذكر وجهها بعريم العذراء.

ولكن الأحداث في النص درجتها إلى فقدان عذريتها  
فقدانا قاضيا بعلن الجرم في حق الأنثى المريضة ولي  
حق الخلق الإنسانية التي رعاها الشرع وبموجبها كان  
المنع والتحریم وكفل لها تطور الأحداث في القصة  
نوعا من أنواع الشرعية لنا إن نسميها شرعية سريرية  
إن تعلق الحديث بالمرأة ودولية إن تعلق بالأرض وكل  
مبرراته قوة الجسد.

ويتعرض الوصف لشخصية «سلمى» صغيرة في  
أواخر فصل جاء بعيد «قوضى من الأوراق» وتعمدت  
الكاتبة أن تختار له من العناوين: «من هذه» ويصور  
الأم تصطبح ابتهاج إلى البحر ليلا لتسفل عن شعريهما  
الحناء وتوقف الكاتبة حفيظة قارة ببيان عند اختلاف  
موقفي البنتين من الخضاب تقول «أتملئ بين فخذيها  
غاضبة وتستكين سلمى كعادتها فرحة بموعد الخضاب»  
ورغم أن الساعة كانت ساعة خلاص من الخضاب إلا  
أن العناية تركزت على ما يحف بالكلمة من دلالات

تونس فتدّ الأخت الشقيقة إلى زوج أختها إذا قضت  
ورضي حفظا لصالح الأطفال أو يردّ الرجل زوجة أخيه  
إذا مات عنها الأخ وقضى صالح الأطفال والميراث  
بذلك دون أن يقود إشفاق الكاتبة على جرح في الجسد  
إلى إشفاق على ما تتخّن به الأفئدة من جراح إذا هي  
خطت للبالغين ما لم يكن ليخطر لهما على بال واكتفت  
لإرضاء غرورها في حسن الاختيار بما سمعته من أنيز  
السري بجسدين متعطين للرواء وكم تنزّ الأسرة برودا  
وخيبة وإرضاء للواجب إذا أطل على الزوج ليل وشاء.

لقد قرّلت «الرواية التونسية ص 14» تلك التي  
نعتت نفسها في الماضي فقالت «فرسا كنت ص 25  
»و التي جعلت ابنها يحمل نسب جده» الذي قدم في  
حملة حسان بن النعمان الثانية على قرطاجنة لفتح البلاد  
ونشر الدين الإسلامي أول طبيب يأتي من المشرق ليقتد  
الجرحى ويداوي المرضى ويتخذ البلاد المفتوحة وطنا  
جديدا» ص 13 قرطت في حداثيّة الرواية التونسية التي  
بشرت بها في أوائل روايتها وفي جموحها وألقت عن  
«شهرزاد» ومرزا ونسيت وهي «هناحية» «الذكرة البهية  
الزاخرة» مجدها الذي صنعت بتد فتوحات الهمام  
واستبدلت الدواء الذي قد أسلافها لمداداة المرضى  
بسم زعاف تريد التشريع له تمثلا في التبشير بتعدد  
الزواج.

ولن رفض الإمام التشريع لمطلبها بما لا يبيحه شرع  
ولا يقره قانون فقد رضيت بورقة الطلاق تقدم إليها  
يوم إبرام عقد زواج زوجها الجديد وأن تبقى في سرير  
زوجها بشهادة شاهدين «من أصدقاء حسام القدامى  
ووعدا بالكنعان ص 197».

ولعلنا نغتم الكاتبة حقها إذ لم نجد لتبرير الدعوة  
إلى الجمع بين الأختين إلا التمسك بحلول تقليدية  
مهمجورة ناهيك أنها تستبسل في تلمس العذر لمشروعية  
هذا الحل فتبحث في الكتب وتذكر بما سنّ لبّاي  
تونسي ذات يوم في «انتظاره خلال اليومين الماضيين  
تناثرت الكتب والمراجع على فراشي ومكتبي ونقبت  
في الفهارس والفتاوى ولكن اتعمد الطلب وعثرت أخيرا

إنما كان احتفال الغربان بما يلفه الكثر ولكنه يتهم ظنونه بسوء النوايا فيقصيها ويستدعيها العنوان كرها. عنوان الرواية بما فيه من احتفال بـ «العراء» وقد ألقته الكاتبة في لحظة بين صحو وغياب بـ «صوت خافت بدأ يسبح في السكون الوليد لا أدري لم قلت : العراء». لا يمكن أن يكون بحال أن يكون مقصور الدلالة على صورة المرأة تتعري أمام المرأة والصورة تكتشف فجأة الجسد خاصة وقد حرصت الراوية أن تربطه بزمان كانت فيه على حافة الحياة يفصل بينها وبينها موت مؤقت لا يتقضي إلا وقد سحب من الجسد بعض أسباب الحياة. لقد صاغت الكاتبة في الرواية العنوان في أكثر لحظات الصفاء فألزم الاستقراء.

ترباً بالكاتبة أن يكون هذا طرحها كما يربأ به عن ذلك إنعدام التواصل بين الأطروحات المثارة في الرواية عن طريق «العبارات المهمة» وخاصة تعارض قضية تعدد الزوجات من ناحية وإقصاء الأنثى عن الكاتبة ولا تعتمد إلا أن تعتبر الأمر مجرد سهو عن جموح العبارة ذات الجمالية فيقرئها وانتقمت مؤكدة أن فن القص لا يحتمل فضلا في الكلام وتنميها غير مدروس للفصول والصفات.

موعدا ولونا وعادة دلالات يرشحها استقراء المحطتين المحيطتين بكلمة العادة لي طرح السؤال نفسه : لماذا كان تصوير المشهد في الليل وستره والكاتبة تؤكد أن «سائر الليل تقول أُمي أفضل الأوقات لنسل شعورنا» وتفتح المحطتان في الجملة من جديد النظر أي أخت لدجلة التي تصفها الكاتبة فتقول «هذه دجلة أنا الأرض الجريحة الممزقة؟؟؟»

ويزداد السؤال عواء وهو يرى الزوجة الأولى الكاتبة والمفروض أنها عليمه بكل ما يحاك للفضية من مخططات فتخير إبنها عن مشاريع الأخت الشقيقة «سلمى أيضا أمكما ستأخذكما للزفة متصحبكما إلى المدرسة هي تحبكما قد تنجب لكما طفلا جديدا يؤنسكما ما رأيك يا عزيزتي إن أتي سمياه فرات» فهل تبشر الكاتبة باكتساح الأخت الشقيقة في الأصول والأعراق لأرض الفرات؟؟

إن عنوان الفصل «هذه أنا» ومركزيته من الرواية وارتباطه بالإهداء «أُمي» كله يشد إلى التوغل في استقراء الأطروحة على النحو الذي انتهت بالرواية بها تقدم للفضية إلا كفنا يتشبه بالنحو الذي تم إعلانه في المقارئ الخبير قليلا ما ينشد إلى ضجيج الأصوات حول الفن وكم تفننيه العودة إليه ليكتشف أن كل ما حام حوله

# الأدب عند المسعدي

نزار حموية / باحث، تونس

## مدخل :

الأدب، مثله مثل الفنّ والفلسفة والأخلاق، شكل من أشكال الثقافة (1). وقد عدّ مشغلا من مشاغل الدارسين القدامى (2) والمحدثين (3) على اختلاف منطلقاتهم الفكرية والجمالية، وعلى تباين أدواتهم المنهجية. فصنّفوا فيه كتباً نقدية ومجلدات نظيرية تعرض لحده ولفروعه ولوظائفه وتوصلوا في شأنه إلى مقولات ومقاهيم نظرية تصلح في نظرهم لتحليل (4)، وليبان قيمته الفنية والدلالية باعتباره كلاً على نحو مخصوص، ويدرك فيه الواقع إدراكاً رمزياً. ولا تتعلّق محاورتنا هذه برصد مختلف تلك الدراسات والبحوث. فلا تشعّ لمثل هذا العمل. بيد أننا نسعى إلى بيان منزلة الأدب عند محمود المسعدي أدبياً ومفكراً. فقد أبدى في محاضراته ومقالاته، وعياً مخصوصاً لهذه الظاهرة. وينضاف إلى كلّ ذلك تأليفه نصوصاً إبداعية تضمّ جميع أجناس الكتابة الأدبية قصّة ورواية ومسرحية وأخباراً وخواطر وتأمّلات وآيات (5) فنيّين مدى استفادته من الدراسات النقدية الدائرة حول الأدب مفهومه وخصائصه ووظائفه في القديم وفي الحديث، وفي فترته المختلفة. وستناول هذه المسألة في قسمين اثنين : قسم نهتمّ فيه برصد مفهوم الأدب عند «المسعدي» من خلال حديثه عن الأدب عامة وعن أدبه خاصّة في

كتابه «... تأصيلاً لكيان» وقسم آخر يتعلّق ببيان تجلّيات المفهوم في «السدة» (6) و«حدّث أبو هريرة قال ...» (7) و«مولد الشبان وتأمّلات أخرى» (8) ومخطوطه «يوم من أيام عمران» (9).

## 1 - مفهوم الأدب في مقالات محمود المسعدي:

يشغل اهتمام محمود المسعدي بالأدب في سياق نظره في مكونات الظاهرة الثقافية وأشكالها الزمّية. وقد أبان عن منزلة الثقافة ودورها في حياة الشعوب قديماً وحديثاً. وعدها سبيل الوقوف في وجه التيار الاستعماري (10) وهي عنده : « ما يخلق به الإنسان كمال إنسانيّة» (11). واعتبر الأدب شكلاً من أشكالها ووجهاً من وجوه المعرفة عامّة ... وما الأدباء على اختلاف مناحي الكتابة عندهم إلا رموز ثقافية تنهض بوظائف فكرية شأنهم في ذلك شأن العلماء والفنانين والزّمامين وغيرهم... ويخصّص المسعدي مواضع عديدة من كتابه : «... تأصيلاً لكيان» للحديث عن الأدب عامّة (12) وعن أدبه خاصّة (13) وسعى في سياق حديثه ذاك إلى تقديم تصوّرات وآراء حول طبيعة الأدب استقفاً مما هو موجود في عصره، ومما استقرّ في أذهان النقاد والدارسين العرب وغيرهم في القديم

والحديث وإن لم يصرح في جلّ المواطن بأسمائهم رغم تصرّحه بمذاهبهم (14) وقد أدّى حديثه إلى تقديم تعريفين للأدب : أحدهما عامّ والآخر خاصّ.

## 1.1. مفهوم الأدب العامّ:

يلقب على هذا التصوّر طابع الإطلاق والتعميم. وينطلق فيه المسعدي من وضع الأدب في عصره. وقد شاع فيه أن الأدب هو : « الأخذ من كل شيء بطرف » (15) على سبيل الجمع ما بين السلوك والقول: ففي باب السلوك يشمل الأدب منطق التعامل البشري على اختلاف مقاماته في إطار المجتمع. فيتعلق بالتحية والزّد عليها، وبطرق الكسب والزّرق وتحصيل المنفعة (16).

يعني الأدب ضمن باب القول كيفيّة تعريف الكلام وإخراجه إخراجاً سحرانياً يستند إلى الغلوّ والمبالغة في التصوير وإلى الصنعة اللغويّة القائمة بدورها على ضروب المحسنات البديعيّة (17)

والحقّ أن المسعدي -وهو يعرّف تعريف الأدب هذا، ويقدم ما أكل إليه أمر الأدب في عصره- إنّما يصدر عن موقف نقدي يرفض عظاهر الهجعة في الأدب، واختلاط مداولاته ومعانيه وسهولة مركبه إذ غدا «مقصدا لكلّ مريد» (18) وأضحى «كلّ شيء ولا شيء» (19). ومن هذا المنطلق سعى إلى تجاوز مظاهر الخلط والشبهة والغموض والتداخل التي طبعته وضع الأدب وواقعه في عصره. وظلّ ينشد في مقالاته ومحاضراته مفهوماً جديداً وليد فكره وفلسفته في الحياة. فما هي سمات هذا المفهوم الثاني؟

## 2.1. مفهوم الأدب الخاصّ:

لما تأمل المسعدي واقع الأدب في عصره، وفي ثقافته العربيّة الإسلاميّة عامّة، التزم بتقديم تصوّر متكامل دقيق يتّصل بالأدب «الحق» و«الخالص» و«النبل» عنده (20)، ونظفر به مبثوثاً هنا وهناك في

ثنايا مقالاته ومحاضراته الواردة في كتابه «... تأصيلاً لكيان» وفي الاستجابات (21) والأحاديث الصحفية المكتوبة والمسموعة التي قدّمها المسعدي لأهل الاختصاص في نفس الموضوع. وتحلّو هذا التصوّر رغبة في أن يبلغ « العرب الدرجة السامية من الأدب العالمي الإنساني » (22).

والأدب، في إطار هذا المفهوم الناشئ، وليد قريحة المسعدي، وهو العبارة الشاملة عن الفكر والوجدان والخيال، ويتوسّل باللغة الرمزيّة الإيحائيّة، ويستهدف التأثير في النفس والدّهن. وسنسعى فيما يلي إلى تحليل مكوّنات هذا المفهوم لتتضح رؤية المسعدي الأدبيّة.

### 1.2.1. التعبير:

ونعني بذلك افتتاح الأدب عنده على الحياة مادّيتها وروحيتها، وعلى الذات في مجرى الوجود، وعلى النفس في عالم الرؤى والأحلام. واختارنا أن نحصر التعبير في الخيال والوجدان والفكر.

### 1.2.2. الخيال:

الأدب، في تصوّر المسعدي، فضاء رحب يسع المحسّ ويحتّ النفس على العروج إلى عوالم لا متناهية تقطع مع العادي واليومي والتاريخي، وتتوق إلى المطلق، تبحث فيه عن أفاق جديدة، وترتاد أفقاً يعزّ في المعتقد العام محضوراً : إنه عالم السماء والغيب. فشان الأديب أن يجعل إبداعه مفتوحاً على أسئلة ماورائيّة مطلقة تتعلّق بالنشأة والمصير، وعلى كائنات غريبة وقوى لا منظورة، وأن يجيب عن السؤال التالي: «أين السبيل إلى ما وراء الباب الذي وراء العدم» (23).

ولا يتسنى ذلك إلا بالاستناد إلى الخيال لأنه يلغي الحدود الفاصلة بين الأشياء، وبين الموجودات، وبين العاقل وغير العاقل، وبين الجامد الساكن والمادّي المتحرّك وبين الأعلى والأسفل، وبين المقدّس والدنيوي.

### 2.1.2.1. الوجدان :

للأدب عند المسعدي منشأ وجداني صرف. فهو وليد حالة توتر شعوريّ ومصدر مازق الذات المبدعة في الوجود عامةً مادّيّ ومعنويّ، طبيعّيّ وبشريّ. وقد عبّر عن كلّ ذلك بقوله: «إن منطلق الفنّ عموماً والأدب خصوصاً: «الفنّة الإنسانيّة أو مازق الذات في الوجود» (24) ويعني ذلك أنّ الإحساس بالألم والذآء والبؤس والحيرة، بما هي وجه من وجوه المأساة مشاعر تحرك فعل الإبداع، وتمثّل مادّة وموضوعه، منه ينشأ وإليه تشدّ همّة المتنبّل أو متأول النصّ الأدبيّ.

### 3.1.2.1. الفكر :

يمثّل الأدب في وعي المسعدي قصّة الإنسان في الوجود، قصة البحث عن المعنى وطلب تأصيل الكيان، وخلاصة تجاربه ومغامراته في إطار الطبيعة والمجتمع والنفس، وهو إضافة إلى ذلك فضاء يتساءل فيه مبدعه وقارؤه في آن، عن أسرار الوجود ونواميس الطبيعة ومكان النفس ذلك «أنّ الفكر ينسحب من الأدب يتسلّط على الحياة محللاً ومتفهّماً» (25) ويمدّد «لأدب، بذلك، التزاماً بقضايا الإنسان الجوهريّة» (26)، يحدّد فيه القارئ المتنبّل تمكيراً في «مدية الإنسان» (27)، وفي سرته في الوجود والمجتمع، وتطرح فيه قضايا كئيّة وموراثيّة أزمت الإنسان، ولا تزال تؤرّقه كالفناء والقدر والموت والزّمان والخلود والصيرورة والحرية والإرادة والمسؤوليّة...

### 2.2.1. التأثير:

يسند المسعدي إلى الأدب الخالص وظيفة التأثير في الذّهن والنفس. أمّا إثارة الذّهن فتحصل بتنبية القارئ إلى قضايا كئيّة يحيها في وجوده، ويحثّه على تدبّرها وتفهمها والبحث عن سبيل الخلاص منها ما أمكن ذلك يقول في هذا الصدد: «الأدب حينئذ شأنه أن يثير فيك التفكير وأن يلقي في خلدك المسائل والمشاكل والقضايا» (28). وعلى هذا النحو يصبح الأدب عمليّة

إثارة تستهدف إخراج القارئ من السكون والتلقي السلبي للإبداع إلى المشاركة في مضمونه ومعانيه.

أما التأثير في النفس، فيظهر في تحريك صامتة، ومخاطبة إحساس القارئ وإمتاعه، وبعث الإعجاب والأريحيّة في وجدانه وحمله على تبين مسالك جديدة في الحياة لم تكن تألقها. وتكمن غاية المسعدي من ذلك في إحداث تماثل روحي وفكري بين ما يعرضه الأدب وبين ما يعيشه القارئ على صعيد الوجدان والفكر: «فالأدب الخصب الثري (...) هو الذي يحدثكم عن أنفسكم، ويحرك منكم مشاعركم وأفكاركم فيكون حديثاً منكم إليكم» (29) ويقول في نفس المقام: «الأدب الحقّ، الأدب الخالص هو الذي تقرأه فتتحرك له نفسك وتشعر بأنّ الذي يخاطبك من خلاله هو أخوك أو صнок» (30)

### 3.2.1. الإيحاء والإشارة:

نسي الكتابة الأدبيّة عند المسعدي على لغة رمزيّة كثيفة قوامها الجمل والرموز. وتتضمّن عدولاً عن المعنى الحقيقيّ في مستوى تشابك علاقات الإنسان والإضافة. يقول المسعدي في هذا الصدد: «اللغة التي أكتب بها كلّها رمز لطيف» (31) ويبتعد في اعتماد الرّمز بغية الإشارة والتلميح وحتّى يتزعّ بالخطاب الأدبيّ إلى الإلغاز والغموض الباعث على التفكير والفهم حتّى يستجيب عنده لروح العربية «التي تتطلّب الفهم الخاطف والوجدان المتيقّظ» (32). وكلام هذا شأنه يكدّد خاطر قارئه، ويحمله حملاً على تأوّل وتلبّير معانيه، وتلك رغبة المسعدي، ومتهى أمله «أن يكون الشخص خلاصة أشخاص والجملّة جملتي بمدّة معان» (33).

ولا شكّ أنّ الأدب، إذ توافر فيه عناصر الإيحاء والتلميح والرّمزيّة، يضفي على اللغة طاقة شعرية ويضفيها عمقاً دلاليّاً، ويرقي بها إلى حدّ الإشكاليّة (34) الذي يوسّع «الآفاق الفكرية» التي يفتحها الرّمز وتوحي

ر من أدبنا شخص تجليات تلك العاصر في  
العناوين والأفكار التالية:

## 2.1. الإحساس والتوتر:

يُجد أبطال المسعدي - وهذا قدرهم في جميع  
مؤلفاته- في منشأ تفاعلهم مع ذواتهم ومع المجتمع،  
وفي أصل وضمهم في الوجود عامة، فمنطلقهم جميعا  
(غيلان وأبو هريرة ومدين والمسافر والسندباد وعمران)  
التوتر المفضي إلى العجز أمام النفس والآخرين والغيب.  
وتمثله في أدب المسعدي مقولات ومفاهيم منها الزمن  
والموت والخلود والقضاء والروح... وكانت لا  
منظورة، وهي الآلهة والشيطان والغول... فقد انطلق  
«مدين» في «مرشد الذبان» على سبيل المثال، من عجز  
الإنسان مطلقا على تحدي الموت ونفيه. يقول: «...  
وكرهت عيني أن لا تصيب إلا جثث الموتى ونفسي  
أن لا يقر لها إلا معاني الموت والفناء» (39). وأدى  
التوتر الناتج عن حيرة وجودية متفاقمة مردها إلى  
عجز الإنسان عن حيلة الموت والأخر والعب.

ونشأ أبو هريرة عن عمق هذا الشعور بقوله في  
«حديث الغيبة» نطلب فلا نترك: «أريد أن أعرف أنا  
خالق الله أم الله خالقي» (40). غير أن بطل المسعدي،  
جسور لا يرضى بمزله الرائعة وإن كانت مترسخة  
في الوهن والفقر والتأزم. لأنه يخلو من العجز رغبة  
يستمد منها مبرر وجوده، ويشترع لفعل بشري يغالب  
العوائق الظاهرة والخفية، المادية واللامرئية طلبا  
لانتصار الإرادة ورغبة في الاستمرار والبقاء. ويحتفل  
المسعدي في «السدة» بالرغبة في تغيير الحال والنفس  
احتفالا لا يخلو من دلالة رمزية عميقة مفادها التفني  
بروح المبادرة، وبقيم الصبر، وكذا الخاطر، ويقول في  
«السدة» على لسان «غيلان» «الكفر بالنواميس والحدود  
والعراقل وإنكار العجز والإسلام ونفي العدم. وهو  
الايمن بالفعل» (41).

بهذه العبارات الموحية المؤثرة في مستقبل قصص

بها الإشارة. ولا تنكشف تلك الأفاق عند المسعدي إلا  
«لذوي التجربة الوجودية الواسعة» (35).

وهكذا فخلقة الأدب عند المسعدي قائمة على  
الدلالات الثنائية، وعلى المعاني المصاحبة، ومنفتحة  
على التأويل والقراءة وعلى متعدد الأفهام وفق مقتضيات  
السياق وأفق التأويل.

يتبين لنا مما سبق أن مقالات المسعدي ومحاضراته  
حول الثقافة عموما وحول الأدب خصوصا، تنفتح  
إذا ما عرنا الصلات الخفية بينها مفهومها للأدب منظوراً  
وطريقاً في آن، أفاد فيه المسعدي من مطالعته المتعددة  
ومن ثقافته الواسعة. ونظف فيه بجميع الأطراف الحاضرة  
في التواصل اللغوي عامة وهي الباطن (الأدب) والرسالة  
(النص) والمقبل (القارئ) ويشير إلى وظائف اللغة في  
الخطاب الأدبي التي تبلورت في ظل الدراسات الشعرية  
الحديثة (36) خاصة مع «رومان جاكسون» (1896-  
1982) (37) وهي التعبيرية والتأثيرية والشعرية.

ولئن بدأ الاهتمام بالأدب في «تأصيل الجذبات»  
هاجسا يسكن فكر المسعدي، فإننا نلاحظ في مؤلفاته  
القصصية على هدي مفهوم الأدب الذي قدّمه في ثنا  
مقالاته: وإن كان الأمر كذلك. فما هي مظاهر ذلك؟

## 2- تجليات المفهوم في نصوص المسعدي القصصية:

إن حديث محمود المسعدي عن الأدب في مقالا  
ومحاضراته يتضمن -كما مرّ بنا سابقا- بدور نظرية في  
الأدب متكاملة (38)، تضارح -دون مبالغة- ما نجد  
لدى كبار منظري الغرب على اختلافهم. فقد تغطى  
-وهو يتأمل آداب الشعوب المختلفة- إلى مفومات  
الإبداع الأدبي شعرا ونثرا قصة ورواية ومسرحية، لكن  
الطريف أنه ظلّ وفيما لتلك المقومات في أدبه، ذلك أن  
المتأمل فيه يشدّه حرص المسعدي على تكريس عناصر  
«نظرية الأدبية» في واقع النص الأدبي (القصصي) ذاته.

وقد ارتأينا -بعد الاطلاع، على جميع ما كتب

المسعدي، تحدى أبطاله الوجود وما في الوجود من قوى مناهضة للإرادة البشرية.

## 2.2. سرّ الوجود ومعنى الكيان:

يقدم المسعدي في «السد» و«حدث أبو هريرة قال...» و«مولد النسيان وتاملات أخرى» و«يوم من أيام عمران» مسيرة حياة أبطال اختلفوا في الأسماء (غيلان وأبو هريرة ومدين والمسافر والسندباد وعمران). وجمعت بينهم وحدة المعدن، ومتزلة كلّ منهم في الوجود. وقد عرض مغامرة هؤلاء الأبطال في صميم الوجود، وطرح من خلالها مفهوم الحياة عندهم. وهي عبارة عن قصة طويلة تقوم على منطق الصيرورة والتبدّل. إنها رحيل لا يني وطلب الفعل والحركة، ونفي الجمود ومسيرة الأبطال على اختلاف مطامحهم خلفا وفعلا وخلودا وطمأنينة تؤكّد سمة الرحلة. ولعلّ هذا ما تبيّن عنه شخصية أبي هريرة مثلا. وقد علق عليها «ابن مسلمة السعدي» بقوله في حديث الشيطان: «كان أبو هريرة كالإمام يجري، لم نلف له في حياته على وقفة قط كالسهم إلى الإحليل لا ينقضي عنه الرحيل» (42).

لقد انطلقت شخصيات المسعدي من الواقع اليومي المتّسم في آثاره بالسكون والجمود والفناعة والاستقرار، وخلق الأبطال ذواتهم خلفا جديدا على ضوء ما يحتمل في نفوسهم من قيم الإرادة والحركة والتحدّي ومشاعر الحيرة والعجز أمام قوى الوجود الظاهرة والخفية المتحكّمة في مصير الإنسان. وتاقوا بعد ذلك كلّ بطريقته، إلى الفعل والخلق والخلود والطمأنينة الأبدية، ولاقوا في سبيل مطامحهم شتى ضروب الصعاب والمشاق الماديّة والمعنويّة واصطدموا بتواميس الوجود كحركة الزمان وزوال الكائن واستحالة الحلود ومعرفة الغيب ومحدوديّة الإرادة. وإذا الإنسان في خصم مسيرة الأبطال ذات متوتّرة طامحة باستمرار إلى الأفضل ولكنها سائرة إلى الزوال والعناء. وقد تولى المسعدي في مقدّمة كتاب: «حدث أبو هريرة

قال...» تلخيص مسيرة حياة أبطاله بالقول: «الحياة كون واستحالة ومأساة» (43).

وعلى هذا النحو يقدّم مفهوم الحياة المخصوص، وي طرح بمناسبة ذلك قضايا فكرية منها المأساة والصراع مع قوى الوجود المرميّة واللامرّيّة والمقدّس والمدنّس، وأسئلة محرقة تنصل بالوجود والعدم فليس للإنسان إلّا أن يجاهد ويكافح حتّى ينحت كيانه ويؤضله.

## 3.2. نسيج القيم:

آثار المسعدي، كما يراها صاحبها (44) -وكما تبدو للقارئ عامّة- عبارة عن تأملات في وضع الإنسان في الوجود. قدّم من خلالها خلاصة ما انتهت إليه «بصيرته القافية أثر كل خافية وإيهام» (45) وقد غلب عليها نفس أخلاقي بحث نسج بواسطته شبكة متضافرة من القيم، وتحوّل المسعدي إلى داعية ربما يمثل في مستوى وظيفته الأبوة والصدقة والنوّة والقاعدة القانونيّة بالمفهوم الحديث، وتغدو الكتابة الإبداعية عنك انتقلا عنيّ الذلّة بقيم الإرادة، إرادة الفعل والحركة والخلق والمطلق والحريّة، وما تعنيه من نبد القيود والكفر بالحدود والتميطات والطموح من أجل بناء الذات وتأسيس الكيان والتأثير في الوجود وتحقيق «الفروح الفكرية» المفضية إلى «الوجود الحق» (46) وإلى: «الباب الذي وراء العدم» (47) وباختصار حوّل المسعدي مقام الإنسان في الوجود إلى منظومة أخلاقية تتجلى في أشكال شتى.

## 4.2. محاكاة المقدّس والاشكال (48) والتخييل والعجيب:

اللغة في مؤلّفات المسعدي أداة فنيّة يفرق الكاتب في تجويد عباراتها وتصريف الكلام فيها تصريفا بديعا. وقد جعلها غاية القول ووسيلة في آن. وأضحت عنده هاجسا فنيا وفكريا أفضى به إلى الحنين إلى الأصول أي إلى الزمن القديم (49). وجسم هذا



الحنين بالاستئناس بلغة عربية قديمة يحاكي فيها النص القرآني محاكاة صريحة حيناً وضمنية أحياناً. فنسج على منوال آياته تَسْبِيحاً (50) وسَلْجاً (51) وَمَسْحاً (52)\*. وليس الأمر على القارئ في البدء فيخلط بين النص القرآني ونصّ المسعدي، مادام هناك حديث عن «إنجيل صاهباء» (53) و «قراءة حمزة» (54) لكنه سرعان ما يفهم أنه لغز من ألغاز المسعدي اللغوية. وليس له من هدف غير إمتاع القارئ وإخراجه برهة من الزمن التاريخي الخطي إلى زمن دائري أسطوري خالد، وإثارة نفسه وهزّ طابعه، وملء أفقه بإيقاع يحاكي المقدس الطقوسي ويذكر بحياة الأديرة والمعابد، ويمتدلات الشعوب المختلفة (55).

كما تنفتح العبارة اللغوية في أدب المسعدي على الإيهام والإشارة اللطيفة المنحدرة من أصول رمزية كثيفة. فاللافت للاهتمام فيه تواتر حضور الرموز الثقافية الكلاسيكية كالماء والنور والنار والفجر. وتنشع في سياقات كثيرة من آثاره بما فيها من طاقة شعرية، ومن غزارة دلالية وتمتع النص بمقتضاها عميقاً أسطورياً وإيحائياً ماورائياً وأرضية سائحة للتخييل وإيجاد عوالم غريبة عجيبة لا ترى بالعين بل بالصبر. ويعيشها الإنسان على صعيد الحلم والخيال. فتنبعث في نفسه الدهشة والارتياح، ويحسّ حثاً على الولع بهذا الضرب من الأدب اللطيف الغريب في أن الأدب الذي لا يشير إلى مرجع مفضوح بل يوحي بعوالم متداخلة متناقضة تعمل ذاكرة القارئ وفكره على تبيين مراميها الجمالية وأبعادها الفلسفية. وينصرف الكاتب، إضافة إلى ما تقدّم، إلى استلهام أساطير الشعوب المختلفة في مواضيع عديدة من آثاره. إذ نجد صدى واضحاً لقصص الخلق (56) والبحث عن الخلود ونبات الحياة (57) والبعث (58).

لقد تحوّل الأدب مع محمود المسعدي إلى فضاء يعيد فيه المبدع التفكير في مسائل كلية أرقت الإنسان، ولا تزال تؤرقه، والأهم من ذلك أنه جعلها تخدم أغراضه ومقاصده الفكرية والجمالية وتستجيب لتصوّره لمقومات الأدب من جهتي الشكل والمضمون.

أما نسق اللغة في أدب المسعدي فغريب المتّرع، عجيب المعجم. من ذلك أنّ الناظر يلتقي فيه كلمات لا وجود لها في المعجم بل هي تركيب أصوات وتوليف كلم على كلم، ولا معنى يستفاد منها. ومنها قوله في حديث أبو هريرة «بصلدّ لَمْ، بَنَهَرْ نَلْعَمْ بَرَاهَنْدَمْ» (59) فظاهر هذه الكلمات -كما هو يبيّن- أصوات عربية. لكنها لا تؤدّي معنى مفهوماً. فكأنه كلام أعجمي الأصل أو كلام هوائف أو جنّ. بيد أنّ المعجم يبقى صلباً عتياً، عتيداً، يذكر بالأصول وبالمفاهيم وبالمقولات الفلسفية والصوفية على نحو ما يشله هذا المقطع: «وقد غلب السكون الزمان. أنا لا أمر ولا أحول. أنا الوجود. أنا الخلود» (60).

وتقدو لغة المسعدي، تبعاً لذلك، ذاتية الإحالة (61) مغرقة في المجاز، سلبية الاصطغارة، نوحى إذ تصرّح وتخفي إذ تفهم. يقول: «وتوجّعت لبلى الحيرة بالظلام» (62) أو قوله واصفاً «عين سلهوى» عين الخلود: «ومن ولج العين خرج منها يَخْجَرُ يظلمحاً حزواً» (63).

وتنفتح لقارئ هذه الأمثلة محتجبات قصية وأفق من التخيّل واسع تتلاطم فيه المعاني وتنكشف فيها «الفتوح الفكرية»، ويختلط التاريخي بالتخيّل، واليومي بالمقدس، والثاني بالإنساني، والفكر بالعاطفة، ويدرك قارئ أدب المسعدي لذّة مشتهة لم يكن يتصوّرها. فإذا به يعيشها في أفق اللغة الغلوّ. أليس الأدب بعد هذا كله إلا كشفاً للمحبب وارتياذاً لغويا للغيب وطلباً دفيناً للمتعة واللذّة لذّة الوهم والخيال المحتجّ. ولعله بهذا وذلك يكون الأدب عند المسعدي أولاً يكون!

## خاتمة :

يتّضح ممّا تقدّم أنّ آثار محمود المسعدي مقالات ونصوصاً قصصية -نصافتت لتؤدّد هوسه بالأدب. ذلك أنّ الناظر لا يعدم كتاب «تأصيلاً لكيان» حثاً في الأدب من حيث المقومات والخصائص والوظائف. كما

بعض مفاهيمها ومقولاتها وإن لم يحل عليها إحالة صريحة في مقالاته ومحاضراته. فصاغ من جهود المنظرين القدامى والمحدثين نظرية مخصوصة قوامها الشمول والتنوع، وذات أبعاد إنسانية كلية. فالتصهت تبعاً لذلك تصورات دارسي الأدب ونقادها قديماً وحديثاً لتكوّن تصوراً طريفاً وليد فكر السعيد وخياله، يستند إلى الموروث على تمدّد أصوله وروافده لكنه ينفصل عنه ليترك المجال لفاعلية الذات البديعة حتى تنقي وتختار وتلائم بين رؤى المبدع ومقتضيات الإبداع الظاهرة والخفية.

## الهوامش والإحالات

- «ليس عدي من النقطة أو المسرحية وغير المسرحية مرق إلا في طاهر الصورة وشكل الإخراج» تأصيلا  
لكيان، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله. تونس. د. ت. ص. 39.
- (6) دار الجنوب للنشر. تونس. 1992.
- (7) دار الجنوب للنشر. تونس. 1992.
- (8) نشر مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله. تونس. ط. د. ت.
- (9) «... تأصيلا لكيان». ص. 201-206.
- (10) المصدر نفسه. ص. 45، 151.
- (11) م. ن. ص. 4.
- (12) م. ن. ص. 56، 55، 127، 132.
- (13) م. ن. ص. 81-85.
- (14) م. ن. ص. 5.
- (15) م. ن. ص. 56.
- (16) م. ن. ص. 57.
- (17) م. ن. ص. 57.
- (18) م. ن. ص. 56.
- (19) م. ن. ص. 86.
- (20) وردت هذه العبارات في سياقات مختلفة من مقالاته أنظر على سبيل المثال: «... تأصيلا لكيان»  
ص. 66، 67، 97.
- (21) محمد السامري، محبة دلام بمراقبة عدد 1579، نشر محمود طرشونة. مباحث في  
الأدب التونسي المعاصر. المطابع الموحدة. تونس. 1989. ص. 190-191.
- (22) «... تأصيلا لكيان» ص. 4.
- (23) م. ن. ص. 110.
- (24) م. ن. ص. 29.
- (25) م. ن. ص. 142.
- (26) م. ن. ص. 43.
- (27) م. ن. ص. 119.
- (28) م. ن. ص. 63.
- (29) م. ن. ص. 65.
- (30) م. ن. ص. 67.
- (31) م. ن. ص. 40.
- (32) م. ن. ص. 40.
- (33) م. ن. ص. 41.
- (34) المصطلح استعمله حارم القرطاجي في «مباحث العلماء وسراج الأدباء». معنى العموم المتصل  
بالمعاني. أنظر المرجع السابق. ص. 177. وما بعدها.
- (35) «... تأصيلا لكيان». ص. 41.
- (36) أنظر أعماله الهامش الثالث.
- (37) ترقى آراء السعدي حول الظاهرة الأدبية حدا ومقومات وخصائص ووظائف إلى مستوى النظرية وما  
تعيه من سوق مكوماتها واستحاج مع بعض. فالتأمل فيها يعني حضور شتى لنظريات التي تلورت  
في ظل الدراسات الحديثة حول الأدب وإن كان قد استفاد منها وتجاوزها. ثم إنه ظل ولينا في تصوره  
التفصيلية إلى مفهوم الأدب في مقالاته فتابع هذه النظرية والإبداع بل الثاني يصدر عن الأول  
(38) أنظر خاصة أعمال .

Jakobson (Roman) Questions de poétique. Ed. du Seuil Paris. 1973. P113-126.

Cohen (Jean) Théorie de la figure in thématique de la poésie. P. 105.

Structure du langage poétique Paris. Flammarion. 1966. P25, 28.

(39) محمود السعدي : «مولد النسيان وتأملات أخرى». نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله.

تونس. د. ت. ص. 11

(40) محمود السعدي : «حدث أبو هريرة قال...». دار الجنوب للنشر. تونس. ط4. 1997. ص. 177.

(41) محمود السعدي : «السدة». دار الجنوب للنشر. تونس. 1992. ص. 49

(42) «حدث أبو هريرة قال...» ص. 197.

(43) المصدر نفسه. ص. 10.

(44) يقدم الأدب عبد السعدي رؤية فكرية تتجاوز المهود والمألوف في حياة الناس وقد عبر عن ذلك صراحة

في مقدمة كتاب «مولد النسيان وتأملات أخرى» ويقول في هذا الصدد «وتلك في حملتي تأملات ثلاث

[كلها في الأصل] اختلفت في اللون والصيغة وجمعت بينها وحدة المدن والنسب المرجع السابق ص 7.

ولمزيد التعمق في هذه الساحة، انظر الحوار الذي أجراه ماجد السامرائي مع السعدي وقد ورد بالحياة الثقافية

عدد 8. جافني. يقري. 1981. ص ص 50. 61.

(45) مولد النسيان وتأملات أخرى. ص. 10.

(46) م ن ص 7.

(47) «تأصيلًا لكيان» ص. 119.

(48) أنظر اسمه الهامش (44) وراجع أيضًا مقال محمد الهادي الطرابلسي من مظاهر الحداثة في الأدب:

النفوس في الشعر. مجلة فصول. مجلد6. عدد3 سنة 1986 ص 28، 34.

(49) هذه الفكرة تدفع عن فكر السعدي، بل أنه يعتبر الحيلة لا تنعيم «لا» في جانب منها بالعودة إلى

جوهرينا الأول». «... تأصيلًا لكيان». ص. 139.

(50) أنظر «السدة». ص. 69. 92.

(51) أنظر «مولد النسيان». ص. 11. 41. 45. 69. والسدة. ص. 61. 70. 71. 72.

(52) راجع «حدث أبو هريرة قال...» ص. 134-135.

«استقبل هذه المصطلحات من كتاب لؤي الأثيري (أو مفتاح) «مثل لصائر في أدب الكتاب والشاعر»

تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد شركة مكتبة مصطفى الباني. 1939. ج. 2. ص. 365.

(53) السدة. ص. 91

(54) «حدث أبو هريرة قال» ص. 133.

(55) أنظر في هذا الصدد «طقوس التولية الواردة ضمن كلام الهوائف والحجرات والسدة في كتاب «السدة»

ص. 52. 53. وما بعدها

(56) «مولد النسيان وتأملات أخرى». ص. 53. والسدة. ص. 92.

(57) «مولد النسيان وتأملات أخرى». ص. 64.

(58) «حدث أبو هريرة قال...» ص. 47. 219.

(59) م. ن. ص. 134

(60) «مولد النسيان وتأملات أخرى». ص. 66.

(61) مقولة تلورت لدى الإشتائين وتكون اللغة بمقتضاها كثيفة، والعلاقة بين الدال والمدلول علاقة سريرة

خلافا لما عليه في لغة التواصل. راجع في هذا الصدد :

Jakobson (R) . questions de poétique. Ed. du seul Paris. 1973. P. 115

(62) مولد النسيان وتأملات أخرى. ص. 36.

(63) م. ن. ص. 23.

# أدب السجون : «مناضل رغم أنفه» (\*)

## لـ « عبد الجبار المدوّري » نموذجًا

محمد بن صالح / باحث، تونس

### مقدمة :

متألمة ولم تنقطع منذ خمسينات القرن العشرين إلى يومنا هذا مما يؤكد كثرة التجارب وتعدد المقاربات .

### I - كثرة التجارب وتعدد المقاربات :

لا نهدف من وراء هذا العنوان إلى تحليل ظاهرة أدب السجون في البلدان العربية تحليلًا معمقًا مفصلاً والمقارنة بين نماذجها للوقوف على نقاط الاختلاف والاشتراك بينها . نريد فقط أن نشير بإيجاز إلى أنّ هذه الظاهرة شكّلت جزءاً مهماً من المدونة القصصية العربية وعالجت قضايا محددة بطرائق مخصوصة وركزت على محورين كبيرين تشابكت عناصرهما وتفاعلت أحدهما . فقد استعرضت بعض النصوص أساليب التعذيب الوحشية التي استعملها الجلادون لتدمير المعتقلين وانتزاع الاعترافات منهم في حين رصدت نصوص أخرى انعكاسات فترة الاعتقال على سلوك السجناء بعد تسريحهم .

ارتبط أدب السجون في الوطن العربي بظاهرة القمع المستشري في الدول المستقلة حديثاً (أهمنا الحديث عن الروايات التي تناولت هذا الموضوع أثناء فترة الاستعمار) فما إن تخلصت الشعوب العربية من ريف الاستعمار المباشر وناقت إلى هذه الدول وهدية لتعلم فيها السيادة والحرية والزّفاء حتى انفتححت حكامها طغاة عتاة يكتُمون أفواه المعارضين ويصادرون حرية المثقفين ويلقون بالمناهضين لحكمهم في غياهب السجون والزنازين .

وهكذا أضحي الوطن الكبير سجنًا صغيرًا انكسرت فيه الأحلام وتبحّرت بين زواياه الآمال وغدا معتقلاً يُخصب الذاكرة ويحفز القابعين داخله إلى تسجيل فترات من حياتهم قاسية وسنوات من أعمارهم بالسة . واللافت للانتباه أنّ هذا القمع أصبح ظاهرة عامة امتدّت من المشرق إلى المغرب وتوزّعت على أحقاب

(\*) كتب محمد بن صالح هذا النص في الوقت الذي مارّلت فيه رواية "مناضل رغم أنفه" مخطوطة، وقد صدرت في طبعين سريّين، الأولى في مارس 1995 باسم مستعار (جلال طويبي)، والثانية في سبتمبر 2004 بالاسم الحقيقي لمؤلفها (عبد الجبار المدوّري). وفي جانفي 2010 تكفلت دار صامد بنشرها في طبعة أنيقة من 250 صفحة بعد إلغاء الرقابة المسبقة على نشر الكتب. وقد حافظت هذه الرواية على محتواها ولم يقع تغيير سوى العنوان الذي تحوّل من "مناضل رغم أنفه" إلى "... رغم أنفه".

البلدان التي يندر فيها الإنتاج الأدبي الذي يُوَرِّخ لظاهرة السجن رغم تواتر سلسلة القمع والمحاكمات السياسية منذ عقود. وقد ظهرت في السنوات الأخيرة بعض الكتب التي تُسجِّل هذه التجربة.

## II - أدب السجن في تونس:

محاولات قليلة تصدّت لهذه الظاهرة بأساليب مختلفة من قبيل «cristal» لجبار النقاش و«الحبس كذّاب والحي يروّح» لفتحي بن الحاج يحيى. وليس بوسعنا إدراج هذين الأثرين في خاتمة الإبداع القصصي. فهما يترواحان بين المذكرات واليوميات والشهادة التسجيلية ومن ثمّ يعسر تحديد جنسهما الأدبي. ذلك أنّ جبار النقاش وفتحي بن الحاج يحيى ليسا بكتّابين بل هما مناضلان يساريان سُجنّا في سبعينات القرن الماضي فسجّلا تجربة الاعتقال. لذا ينتهي هذان الكتابان إلى أدب السجن بصفة عامة. أمّا النّصّ الذي استلهم مادته من هذه التجربة والذي ينتمي إلى عالم القصّ فهو «مناضل رغم أمّنه» لعبد الجبار المدوري، فأبّى منهج ملأه لمقاربة هذا النّصّ؟

### 1- قراءة إيديولوجية لرواية إيديولوجية:

قد يُبدو هذا العنوان غريبا ومثيرا للدهشة في زمن تخلّت فيه المقاربات النقدية عن دلالة الرواية الايديولوجية واهتمّت بمقوّماتها الفنية. وقد تكوّن هذا المنحى منذ عقود حتّى أصبح قناعة راسخة ينسبّ بها جهابذة النّقد ويتوقّ إليها المبتدؤون الساعون إلى ترسيخ أقدامهم في هذا المجال. لذا قد تكون العودة إلى النّقد الايديولوجي ضربا من الحنين إلى مدرسة نقدية ولى هدفها وتجديفا ضدّ التيار الجارف وإحياء لمقاربة استحالت ريماء. ورغم هذا الاقتناع فقد أقدمنا على قراءة هذا النّصّ من زاوية إيديولوجية لأنّه لا يخفى الخلفيّة الايديولوجية التي تحرّكه ولا يُضمر مقولاته الايديولوجية المستوحاة من الفكر الماركسي والتي تجلّت بدون لبس في ثناياه. وسنسمي إلى ثبيان ذلك من خلال دراسة الشخصيات وعناصر أخرى.

والنماذج التي صوّرت هذه الظاهرة كثيرة ومن أهمّها «العسكري الأسود» ليوسف إدريس (1962)، «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم (1966)، «الوشم» لعبد الرحمان مجيد الربيعي (1972)، «الكرنك» لتجيب محفوظ (1974)، «شرق المتوسط» لعبد الرحمان منيف (1975)، وروايات مبارك ربيع «رفقة السلاح والقمرة» (1976)، و«الزّيح الشتوية» (1977)، وعبد الكريم غلاب «سبعة أبواب» (1965) وحמיד الحمداني «دهاليز الحبس القديم»... (1979).

والمنطلق على هذه النصوص يتّين التداخل الجليّ بين ما وقع داخل السجن وما ترتّب عنه. ففي «العسكري الأسود» و«الكرنك» يصف يوسف إدريس وتجب محفوظ الرسائل التي يستخدما المثقفون لخططي الأعراس التي تتباهى من جزاء السجن والتعذيب. وفي «تلك الرائحة» يحثّ المثقف بمشاهير الانحباس والانتحار والدوران في حلقة مفرغة. ويعتبر المستقرّ الجديد سجنا آخر ويفشل في استرجاع علاقاته الحميمة بأهله وأصدقائه وحبيته... أما كريم الناصري بطل رواية «الوشم» المتهلّا فقد انتهى إلى حالة من الإحباط والياس والاعتقاد والخيانة. ونصوّر رواية «شرق المتوسط» بقدرة المتناضل على احتمال الأذى والتعذيب والصمود ثمّ انهياره واعترافه ومغادرته الوطن للتعريف بقضيته لدى المنظمات الدولية المهتمة بحقوق الإنسان... إلخ.

بدأت هذه النصوص مثقلة بهجوم الفرد العربي وطموحات المثقفين الملتزمين وآمال الشعوب، كاشفة طبيعة النّظم الحاكمة المتحكمة في مصائر شعوبها، منذرة بقمعها وعنفها. فكثّبت بلغة حزينة مضرّجة بدماء المناضلين الذين تعرّضوا لأبشع أنواع العنف وأفظع ضروب الإهانة، لغة منغمسة في عالم الأئين والمعاناة والانكسارات والخيالات.

ولئن سجّلت ظاهرة سجن المثقفين حضورها في أغلب الأقطار العربية فإنّ تحويلها إلى نصوص قصصية تفلّوت من بلد إلى آخر. وتشدّد تونس من

## ١- الشخصيات :

تحركت في فضاء هذا النص شخصيات شتى اضطلعت بأدوار مختلفة واحتلت مواقع متفاوتة الحجم وأقامت فيما بينها شبكة من العلاقات. وقد شغل جابر مساحة هامة من نسج السرد وارتبط بسائر الشخصيات:

### البطل جابر ولد مبروكة:

بدأت حياة جابر حلقات من القمع والإهانة والمذلة مترابطة ومتداخلة، حلقات خلعت من البسمة والفرحة والحنان والعطف. فجابر شاب مقطوع النسب. فهو لا يحمل بطاقة هوية ولا ينتمي إلى عائلة محددة ولا يتأصل في رقعة جغرافية معينة. فقد روت له أمه التي عاشت مشردة بلا أب ولا أم أنها تعرّفت إلى أبيه لَمَّا هرب من الجزائر حيث ارتكب هناك جريمة قتل فعاشرته ثلاث سنوات ثم قرّر العودة إلى الجزائر لكنّها رفضت مرافقته فتركها وسافر. وهكذا حُرِم جابر من اكتساب هوية ومن عطف أبيه وحنانه فلبّث ياسم أمه «جابر ولد مبروكة» وكأنّه ابن زُهْدٍ حاجٍ لِحُلَّةٍ جابرة طائشة وابن أب عابر سليل في حيلته.

وفي القرية عاش جابر مع أمه التي «غار القلب» في كوخ متداعٍ تحيط به زريبة تربية الأغنام. كان يرضع أغنام إقطاعي كبير، فظ غليظ القلب، بغضب لأنه الأسباب ويشتم أمه دون سبب مقنع. تعرّض جابر في هذه القرية للإهانة والقسوة، وعاش حياة تختلف عن حياة أبناء القرية الآخرين. فلمّا كان أثرابه يرتادون المدرسة كان يرضع أغنام أحد الفلاحين الشداد، وحينما ينعم الأطفال بالراحة كان يتنّس الغبار في الصيف ويتعرّ في الوحل في الشتاء. وإذا ما شاهد الآخرين يركبون السيارة أو الدراجة «نارية» أو يشدّون إلى التلفاز كانت أحلامه تكرر عبثاً... ذلك هو أهم ما ميّز حياته في صباه: طفولة شقية وأحلام مجهضة وآمال معجبة، وحرمان وشتم وتحاليل.

استحوّلت حياة جابر جميعاً لا يطاق وأصبحت علاقته بصاحب الأغنام منشجبة متوتّرة. فلمّا طالب

بالترفيه في الأجر هدّده وحينما ماتت على يديه نعمة أثناء التوليد طرده.

وقد اقترن هذا الطرد بالتمرد على القلاح وسبه وشتمه ومثل بداية مرحلة جديدة قوامها رفض الإهانة والبحث عن شغل في القرية أو بعيداً عنها مثل العمل في معمل المياه المعدنية لكنّه طرد منه أيضاً. وقد قادّه هذا البحث إلى التوجّه إلى المدينة حيث أنّخدعها ملاذاً ليحمي نفسه من المهانة والمذلة، وهناك اشتغل «مرماجي» في حضيرة واقترب «كردونة» والتحفّ السماء. لكنّ العمل في الحضيرة لم يدم طويلاً فسرعان ما ألقي عليه القبض ورجّ به في السجن دون أن يرتكب أيّ جرم.

وبعدّ السجن لحظة فارقة في حياة جابر وحداً فاصلاً بين مرحلتين وقد أظنّب الرّأوي في وصف ما تعرّض له جابر هناك: فكيف أُعتقل؟ وماذا ترتّب عن هذا الاعتقال؟

لم يكن جابر مناضلاً حتّى يُسجن ولا قائداً حتّى يُطارد ولا معارضاً حتّى يضطهد وممّا لعبت الصّلة دوراً في اعتقاله. فقد كان، ذات ليلة، قلقاً مسنداً يخرج يمشي ليخفف عنه هذا السّهاد فلاحظ شخصين يكتبان بالدهن الأحمر على الجدران ويوزعان المناشير، النقط ورقة وأخذ يقرؤها متكلّماً على الجدران فاتسخت ثيابه بالدهن الأحمر. هرع الشّابان للإفلات من سيّارة كانت تلاصقهما فأخذ بجري معهما دون أن يدرك أسباب ذلك فاعتقل. وقد تبيّن فيما بعد أنّ هذين الشّابين يسميان إلى حزب العمال ويوزعان مناشير ممضاة باسمه. لذا ألصقت بجابر تهمة الانتماء وهو منها براء. وهكذا بدأت رحلة العذاب. فقد تعرّض للضرب واللطم واللكم والركل والسّب والشتم منذ أن ألقي به في سيّارة الشرطة، وراوح الشّبانون بين التّربيع والتّرهيب وزواجوا بين الإهانة المادّية والإهانة المعنوية، وتغنّوا في تعذيبه للاعتراف بانتمائه والوشاية برفاقه: لسع جسمه العاري بسيّاط، تعليق، التمدّد فوق ظهره، اللبب بمؤخرته، مخاطبته بلغة بذينة وكلام جارح، تغطيس رأسه داخل سطل ماء متعفن

أسود وخائر، انسياب البول الساخن على وجهه، ورمي سطل قاذورات على وجهه وشذ وثاقه إلى الشرير...

وأينما حلَّ جابر أمين . ففي «بيت غزرائيل» عاش لحظات مرعبة لازمته أياما وأياما وسمع أقوالا للمجلادين سكنت أذنيه أشهرا وأشهرًا . ففي هذا البيت حبال وأسلاك وكلايب من الحديد في أشكال مختلفة ومسامير قديمة وقطع من الحديد الصدئ ودماء مجمدة على الحيطان وبقايا هيكل عظمي لترهيبه ودفعه إلى الانهيار والشاوية يرفقه المفترضين وإن أصّر على التحدي أقنعه الجلادون بأن مصيره لن يختلف عن مصير من مرّوا بهذا البيت . وقبل الدخول إلى مكتب المحامي أمروه «بنزع جميع ثيابه بما في ذلك ملابسه الداخلية» . بقي عاريا كما ولدته أمه إلى أن أتمّ العون فلي ثيابه غلبا دقيقا . وقيل أن يأذن له بارتداء ملابسه أرغمه على الركوع والتعال بقوة مع إبراز لسانه حتى يأكّد أنه لا يخفي شيئا في مؤخرته أو داخل قمه» وهكذا تعرّض جابر لشتى أنواع التعذيب والإهانة والإذلال والتحقير .

إلا أنّ السجن ليس سيّا وشما وإهلا وتغيّيا فحسب بل له وجه آخر قوامه المحبة والرفقة والمساندة الوثيقي القضايا العادلة مثل قضية جابر . فقلنا ساعدنا مضمونة على التعلّم وفكّ الحروف ودفعه إلى التساؤل عن دلالات كلمات من نحو الحزب والديمقراطية وحقوق الإنسان . وكلف حزب العمال بالتعريف بفقيته وكانت الطيبة سارة لطيفة معه مشفقة عليه . لذا اتحاز جابر إلى محمود وسانده في مخاصمته «الفرطاس» الذي فرض على المساجين نظاما خاصا وقاروم معه أعوان البوليس إثر تلك المعركة . فكان حاضره مختلفا عن ماضيه وكان السجن تجربة ثرية أفادته كثيرا و مدرسة غنية عوّضت ما حرّم منه ماضيا وعققت وعيه بالعالم المحيط به حاضرا .

وتنتهي رحلة جابر بالهروب من المحكمة، والهروب يعني تحدي السلطة القضائية التي وُظفت لخدمة السلطة الحاكمة وتبرير قمعها وانتهاكها أبسط حقوق الإنسان . ونجاح جابر في الفرار من المحكمة يعني أيضا هشاشة الجهاز الأمني الذي جُعِل لمراقبة المساجين وقدرة

البعض على تحديّ دون عناء . وهكذا وجد جابر نفسه حرّا طليقا تساعده الطيبة سارة على التخفي ويبحث عقار عن أمّه .

تلك هي صورة هذا البطل كما صاغها خالقه . فقد حكم الكاتب على جابر بأن يعيش هامشيا مهمشا في كلّ مراحل حياته . فهو راع في «غار الثعالب» وعامل وقتي في القرية و«مراشحي» في المدينة . ومن ثمّ انتمى إلى البروليتاريا الذمّاء التي تعيش على هامش الدّورة الاقتصادية وتبني الفوضوية إيديولوجية لها وتتميّز بالعضوية المنقرّة أثناء اشتراكها في الأحداث العنيفة . لذا لا تصلح البروليتاريا الذمّاء أن تكون بطلا يرمز إلى جملة من القيم والمبادئ يؤمن بها الكاتب ويريد طرحها من خلاله . فالبروليتاريا الذمّاء أو الرّثة ليست الطبقة العاملة التي تحدّث عنها ليبس وأنّي نحتاج إلى نوعيّة المثقّف لتتجاوز واقعها المادي الملموس وترتقي وبوعيها وتكون وقود الثورة ومحققة أحلام الكادحين ومبشرة بالمجتمع الجديد الخالي من الاستغلال والإضطهاد . والمهمّش لن يقدر على تغيير وجه التاريخ أو الإضطلاع بدور حاسم في المجتمع بل قد يقوم بأدوار سلبيّة . وعندما تحدّث ماركس عن البروليتاريا الرّثة لاحظ أنها مؤهلة للقيام «بأحط الأعمال المصنوعية» وبأقذر أنواع الانحلال الخلقي» . وحين درس لينين ظاهرة الزّعاع والمعلمين انطلاقا من الواقع الرّوسي عبّثة الثورة أكّد أنّ الحالة النفسيّة لهذه الفئات تنسجم «بالتذبذب الطّفلي وعدم الكفاءة لخوض النضال» (أنظر : د . خلف الجراد : البروليتاريا الرّثة في العالم الثالث/ مجلّة «دراسات عربية» ، 19 مارس 1983 ، صفحة 98/99) .

إلا أنّ السجن لم يضمّ جابرا والجلادين فحسب فقد ضمّ شخصيات أخرى بينها قواسم مشتركة .

### صورة المناضّل الشيوعي:

سمى راوي «مناضل رغم أنفه» إلى تقديم صورة مخصوصة لمناضلين شيرعين اضطلعوا بجملة من الأحداث والتقاوم جابر في السجن وفي مكتب



المحامي والمستشفى العسكري. وقد «عكست» أفعالهم وأفعالهم الإيديولوجية التي يحملونها ورسمت لهم صورة مطابقة لهذه الإيديولوجية. وإن استعراضا لهذه الشخصيات لكاشف لهذه الصورة:

### محمود الشيوعي:

انتفى له الزاوي من الصفات المادية أحسنها ومن الصفات المعنوية أفضلها. وعندما يصفه يرتقي الوصف إلى مصاف الغزل. فهو شابٌ ومسيم رشيق جمع بين بياض البشرة وسواد الشعر، ورقة الشفاه وتحفز العينين وقد عُرف بين السجناء بأنه شيوعي: «محمود. هذا سكم... شيوعي مثلك». وهو يُعد من سحاء «اللائمة» وله وضع خاص في السجن.

محمود سجين سياسي أُعتقل أكثر من مرة بحكم انتمائه إلى حزب العمال. لذا زار أربعة سجون موزعة بين أقصى الشمال وأقصى الجنوب. فقد أمسك متلبساً بتوزيع المناشير وعُذب تعذيباً خلف له كوابيساً لا تزال تلازمه، هو مناضل خارج السجن ومُضلل، جرى له لأ يعرف الخضوع ولا الحور. وقد نجحت شجاعته أثناء مطالبته بحقوقه وحقوق المساجين السياسيين أمثاله إذ انتصب خطيباً مقوفاً يمدد للمساجين المطالب التي لا يستمعون بها ويحتجهم على انتهاكها ويؤكد لهم أنهم أقوى إن توحدوا وأن أعوان الأمن ضغفاء ولا يستمدون قوتهم إلا من عصيتهم وهراواتهم بل فكر في الدخول في إضراب جوع للمطالبة بحق في قراءة الصحف والمجلات.

وقد ضاعف السجن جرأته وإقدامه وحملته مسؤوليات تجاه السجناء بصفة عامة وجابر بصفة خاصة. وقادته جرأته إلى خصومات مع «الفرطاس» وأعوان البوليس.

وفي السجن عرف محمود كل أنواع التعذيب من قبيل الضرب على الرأس والتعليق والحمران من النوم والأكل والشرب والوخز والحرق والتفطيس في الماء. وبعد خروجه من السجن تعرض للضبط وتخريم العمل والعلاج والحصول على جواز سفر، وطرد من

العمل كلما اشتغل وأُهرِن أمام زوجته وابنه الأكبر.

وكانت علاقة محمود بجابر علاقة خاصة ظناً منه أنه شيوعي مثله ورفيق دربه ومناضل جدير بالعباية. فقد غمره بمحبته منذ أن رآه وكأنه يعرفه منذ زمن طويل، ورتب به ترحيباً حاراً وأطعمه من الطعام الذي أعدته له زوجته، وبعث في نفسه الراحة والطمأنينة اللتين افتقدتهما منذ أن أُعتقل. وهكذا عرف جابر خطايا وسلوكا مناقضين للمعتقد. بل فكر محمود في تعليمه القراءة والكتابة، وتوطدت العلاقة بينهما وراح يشرح له مصطلحات فُرِضت عليه فرضاً من قبيل الحزب والحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان، وبهذا التوجه تنكّرس ثنائية المثقف/ العامل. فالعامل يمثلك وعيا حسياً لا يتجاوز ما هو مادي ملموس ومن ثم فهو يحتاج إلى المثقف ليُطوّر له وعيه ويرتقي به حتى يذرك حقيقة الأشياء. ولما تنكّرس هذا اللقاء انحاز جابر إلى محمود أثناء الخصومة العنيفة التي جعلته يواجه «الفرطاس» وأعوان البوليس وتجرأ على ضرب أحد الجلادين.

وقد جعل النضال المزواني بنماذج شيئية بمحمود.

### المحامي:

كهل وسيم صفاته تدلّ على رجولته «رجل في العقد الرابع، وجهه عريض وله شاربان كثيفان. عليه يودار صلح لم تنفج...» (كان ودوداً رقيقاً مع جابر. يقول الزاوي: «رتب به المحامي ترحيباً جيداً كأنه يعرفه من زمان ثم سألته والابتناسة لا تفارق شفثتي عن أحواله داخل السجن...» وهو أيضاً مناضل سياسة النظام القمعية ومنحاز إلى قضايا المقموعين والمضطهدين: «ما تعرّضت له يشكّل متعرجاً خطيراً للنهج القومي الذي اختارته السلطة في التعامل مع القضايا السياسية». وهو محام متطوّر للدفاع عن مناضلي الحريات ورمز للعدالة في مجتمع انتفت منه العدالة. وجابر لم يجد من يدافع عنه فقط بل وجد من يعالجه.

## الطبيعية سارة:

ولكن عندما يتقيد الكاتب بأسلوب واحد قوامه المباشرة والخطابة باسم الواقعية وإيصال الفكرة للقارئ العادي وتجنب الغموض والتخوية ونبد التعالي فإنه، بالتزامه هذا المنحى، يضعف جانب الإبداع ويحول نصه إلى نص خال من الطرافة. وقارئ نص «مناضل رغم أنه» يلاحظ أن الخطاب المباشر هو الخطاب المهيمن على نسيج السرد والظاغي على مظاهر النص مما قَرَّب هذا الأثر من الكتابات السياسية المباشرة إذ يندر أن نجد مقاطع سردية تنقل القارئ إلى عالم الخيال وتحت على قراءة ما بين السطور وتدفعه إلى التأمل في ظاهر الفقرة وباطنها.

والمقاطع السردية التي تحولت إلى خطاب سياسية مباشرة كثيرة وتمتد أحياناً على أكثر من صفحة. مثل النقاش الذي دار خلال اجتماع حزبي، سرّي وتمحور حول سياسة السلطة الحاكمة تجاه حزب العمال: خطاب مباشرة وحديث عن الحزبات السياسية وإذانة صريحة للنظام وتشهير بالنعم وتحذ صارخ للسلطة الحاكمة..

وتنظر مثل هذه الفقرات التي كُتبت بأسلوب مباشر خال من المجاز والتورية. ففي مقطع مطول تحدث محمود بن المهلب الذي تعرّض له وعن المطالب التي رفعها باعتباره سجيناً سياسياً من قبل جميع المساجين السياسيين في عرفة تتوفر فيها الظروف الصحية الملائمة والحق في قراءة الصحف والمجلات وفي العلاج وزيارة الأهل ونظافة الأكل ورفض تحية الأعوان وإجراءات التفتيش المهينة واحترام كرامة الإنسان... وهكذا انقصر «مناضل رغم أنه» لأهمّ مقوم. ذلك أن النصّ الزواني هو الأساس نصّ تخيلي. وعندما ينتفي عنصر التخيل يفقد النصّ مشروعية اتماه إلى عالم القصّ ويصبح ارتباطه بالتخصص الزواني وإهاجا جذاً بل يقترب كثيراً من أشكال الكتابة الأخرى. والمباشرة تضعف مقومات النصّ الفني لأنها تستجيب لضغط الايديولوجية وتجسد الواقعية الداعية إلى إيصال الفكرة على حساب المستوى الفني.

والتخيل عمدة التصوص الناحية وضرورة لكل إبداع يسعى إلى التميّز والتفرد. يقول حتّا منه:

هي طبيبة تعمل بالمستشفى العسكري وقد انتقى لها الزاوي من الصفات أجمل ما يميّز المرأة من قبيل سحر العينين ورقة الشفتين ورشاقة القد وصفرة الشعر اللامع المربوط برباط من الحرير الأحمر... وقد كان في نظرنا الكثير من الحنان والعطف والتأثر بما رآته من آثار التعذيب البادي على جسد جابر. فكانت عباراتها رقيقة وإحساسها مرهفاً..

ويمكن، أن نصيب إلى هذه الشخصيات الثلاث شخصيتين أخريين أدنا أدواراً محدودة لكنهما مهمة. فعمار اعطى حافلة وراح يبحث عن أم جابر لتكتمل فرحة البطل أمّا زوجة محمود فقد كانت خير سند له في محنته وأكبر مشجع له على الصمود وتحدي سلطة الجلاديين.

تبدو هذه الشخصيات خالية من العيوب، تمثل النفاوة وترمز إلى الاستقامة والمبدئية والتصال والتضحية. وفي الحقيقة هي نماذج صاغها الكاتب في ذهنه وقدمها في المتنقل فبدت شخصيات مثالية توجد في عالم المثل وقد لا نجد نظيراً لها في عالم الواقع، وهي شخصيات تذكّرنا بالبطل الإيجابي الذي شاعت صورته لدى كتاب الواقعية الاشتراكية فصاغوه صياغة مثالية وجسدوا من خلاله كل القيم الإيجابية.

وقد تجلّت الايديولوجية مرة أخرى من خلال كيفية صياغة هذا النصّ.

## ب- المباشرة:

الكتابة القصصية فنّ مخصص له مقومات محدّدة تميّزه عن المقال الصحفي والخطاب السياسي والمنشور الحزبي. ومن ثمّ تقتضي هذه الكتابة طرائق على الكاتب تمثيلها وامتلاكها ليوفّر لنصه قدراً كبيراً من التجاذب. فالقاصّ مدعو إلى تنوع أساليب الكتابة من قبيل الإيهام والرمز والمزاوجة بين الواقع والخيال والتصرّف في أفانين الكلام حتّى يجد القارئ متعة تقتصر إليها التصوص التي تلزم التصريح والتفصيل والإسهاب.

«التخيل ضروري جدًا ولا بدّ منه باعتباره توسيعاً للخيال حول المادة المشمول عليها وظلالاً فكرية متخيّلة لا تجانب الواقع ولا تقوم مقامه بل تعطيه نكهته، حلمه، نغمته، أفقه الواسع» (حتّا مينه - حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الزوانية- دار الفكر الجديد 1992 - ص193).

والتنصّص الزّوانيّة الخالدة هي تلك التي ينجح كتابها في صياغتها صياغة تُقيم معادلة متوازنة بين المباشر والمجرد والواقعي والخيالي والطّافري والتّالذ. وهي معادلة تنأى بالتّصّص عن الموروث وتميّزه عن السائد وتجعله نصّاً متقدّماً يشدّ القارئ إليه شدّاً ويحدث في نفسه متعة وأيّ متعة. وفي الحقيقة خلا هذا التّصّص من هذه المقومات.

ولم يكتف الزّواي بالمباشرة لتقريب الفكرة من ذهن القارئ بل عمد أيضاً إلى توظيف العاميّة.

### ج - العاميّة :

أثارت ثنائية الفصحى والعاميّة والآنتراليّة تأثيراً جديلاً وتبايناً بين النقاد والقراء كلّما التّجأ إليها صليح. وقد طرح السّؤال على النّحو التالي: «هل تنزّل بالفصحى إلى اللّغة العاميّة التي يجري بها التّخاطب: لغة الجمهور؟ أو نسمّا بالجمهور إلى الفصحى التي تجري بها الأفلام: لغة الخاصّة ولسان الثّقافة؟...» (محمود نيمور- دراسات في الفصّة والمسرح - المطبعة النموذجية - ص191)

وقد رأى المحافظون والصفويّون في استعمال العاميّة خطراً يهدّد اللّغة العربيّة الفصحى وعابوا على مستعملها إفساد لغة القارئ وذوقه وأكثروا ضرورة الكتابة بلغة تؤخّذ العرب مشرقاً ومغرباً وتيسر التواصل بينهم خلافاً للعاميّة التي لا تتجاوز حدود القطر الواحد ولا تصلح أن تكون لغة تّخاطب يقيمها العربيّ أينما وُجد. ورغم هذا الاعتراض فقد حفلت تنصّص سردية عربيّة منذ ما لا يقلّ عن قرن باللّهجة الدارجة وأرجع

الكتاب هذا الاختيار إلى أنّ العاميّة تترجم المستوى الدّخني للشّخصيّات (العامل، الفلاح، العاطل عن العمل والأثمي...). تمكّن ثقافتها المكتسبة وتجنّب الكاتب التّصّص والإسقاط في حين تعتبر الفصحى لغة المثقّفين القادرين على التّخاطب بها...

والمطلّع على هذا التّصّص يلاحظ جنوح الكاتب المطرّد إلى استعمال اللّهجة العاميّة في مواطن كثيرة وفي فقرات عديدة بل إنّ الفقرة السردية الأولى من مفتّح الزّواية تضمّنّت ثلاث كلمات درجّة مثل «مرّاّجي» و«الشواطى» و«شانطي».

والمتمكّن في شأيا هذا التّصّص متوقّفاً عند استعمال الكاتب هذا الرّصيد اللّغويّ الغزير يخرج بجملته من الاستنتاجات:

أ - تردّد هذا المعجم على ألسنة الزّواي وجابر والجلّادين فكان معجماً ثريّاً مختلفاً اختلافاً الشّخصيّات متنوّعاً تنزّع المجالات التي أُستعمل فيها عاكساً حقولاً دلّالة شتى.

ب - قد نجح الزّواي في انتقاء العبارة الدارجة المشحونة بدلالةٍ مخصوصة قد لا تعتبر عنها المفردة العربيّة الفصحى. ويتعلّق ذلك أساساً باللغة التّوقية أو مصطلحات التّعليب التي اعتاد الجلّادون استعمالها مع السّجناء واستحالّت لغة التّخاطب اليومي. وهي لغة قوامها الأمر والنهي وهدفها التّوعّد والترهيب من قبل «بلع قمك» أو «الفلة» أو «طيس كح» أو «الفروج»...

ج - نجد معجماً خاصّاً بفضاءات السّجن والمسؤولين عنها وأشكال التّعذيب المتّبعة هناك مثل «الأربا» و«الشنبري» و«الكتينة» و«كران»، و«كرفي»...

إلاّ إنّ المبالغة في توظيف العاميّة قادت الكاتب إلى استعمالات لا هي درجّة ولا هي فصحى من نحو «الزّوانع الغاطّة» فالزّوانع تكون كريهة ولا تكون عاطّة، أو قوله «ننّا نندلك»، نقول فذلك الحسب: أنهاء وفرغ منه أو «زريطة الفراس» وهذه الاستعمالات مجانبية لا تُضيف شيئاً خاصّة وأنّ مقابلها الفصحى يؤدي المعنى

كانفضل ما تكون التأدية ويُعني رصيد القارئ اللغوي ويُسرّ الفهم.

تلك هي جوانب من هذا النصّ ركّزنا عليها لأنها أدّت وظيفة مزدوجة. فبقدر ما أعطت للنصّ نكهة خاصّة أضعفت مقوماته الفنيّة. فهل تُعدّ هذه الرواية شهادة على التاريخ؟

## 2 - النصّ الروائي والوثيقة التاريخية: أي علاقة؟

النصّ الروائي وثيقة لا ترتقي إلى مصاف الوثائق التاريخية ولكنها قد تضيف معطيات وتقدّم معلومات بصوغها الروائي بطريقته الخاصة وقد يغفل عنها المؤرّعون. ومناضل رغم أنّفه فيه إشارات كثيرة إلى وقائع شتى:

أ - الرواية إدانة صريحة لسلطة حاكمة تمارس القمع الأعمى الذي لا يستتي أحداً أكان راهباً أم مثقفاً. وهي وثيقة تنضاف إلى الوثائق الأخرى التي أصدرتها هيئات حقوق الإنسان الأمميّة والدوليّة منذّة بالسياسة القمعية التي تتهجها السلطة الحاكمة في البلاد التونسية والتي مسّت في تسجّلات القرن العشرين الأحزاب العلنيّة والسريّة والمنظمات الحقوقيّة والحركة الطلابيّة والشخصيّات الوطنيّة. وهذا الأثر يؤكّد أنّ الأدب بوسعه أن يسهم في فضح النظم التستفيّة ويكشف طبيعتها اللاديمقراطيّة وزيف الشعارات التي ترفعها زورا وبهتانا.

ب - يحتوي هذا الأثر على شخصيّات لا تخفي انتماءها الحزبي. ولعلّه أول أثر أدبيّ يشير بصريح العبارة إلى حزب العمال. فميّر اعتقال محمود وجابر

هو توزيع حزب العمال مناشير تنذّر بسياسة السلطة الحاكمة، والمقاطع الشردية التي ذكر فيها الحزب عذيلة، وخطّ الحزب الإيديولوجي والسياسي واضح وجليّ. ومن ثمّ دخل اسم هذا الحزب في المجال الأدبي بفضل نضالات مناضليه الذين أبوا إلا أن يسجّلوا اسمه اعزازاً بتجربة خاضوها تحت رايته ودفاعاً عنه وعن جملة من المبادي اعتنقوها واقتنعوا بها.

ج - وشائج القربى كثيرة بين الشيرة الذاتية وهذا النصّ الروائي. فعبد الجبار المدوّري هو مناضل سياسي، عاش السريّة، وعرف التعذيب والسجن، وقد يكون هذا الرصيد النضالي مطلقاً لتسوين هذه التجربة وكتابة هذا النصّ. لذا لا عجب إن اقترب وصف الأحداث من التسجيل الحيّ لأحداث معيشة، ولا عجب إن كانت شخصيّة الكاتب مقسّمة بين شخصيّات النصّ. ومن ثمّ أصبح هذا النصّ مرجعاً لا غنى عنه كلّما رُمت الحليث عن واقع القمع في ظلّ هذه السلطة الحاكمة التي صادرت حرية التعبير ولاحت الرافضين للأمر الواقع.

## خاتمة :

تلك هي قراءتنا الإيديولوجيّة لهذا النصّ. وهي قراءة لم تكن نرغب فيها ولكننا دُفعنا إليها دفعا، ذلك أنّ حمولة الرواية الإيديولوجية صريحة ومقصودة. ولكن تبيّن لنا بعد التأمّل أنّ بعض النقاط تحتاج إلى مزيد التعميق. وهو تعميق لا يقلل من قيمة الأثر الذي يُعدّ فتحاً ميباً في الأدب السياسي الذي ولّدت تجربة السجن الزهية والمريرة. وقد تميّز الكاتب بالجرأة فتناول موضوعاً محظوراً يخشى الكثير الاقتراب منه. وحسبه أنّه فتح باباً موصداً بإحكام وكشف ما يدور بين الأقبية ووراء القضبان.

# أدب السجون النسائي

## من خلال «حملة تفتيش أوراق شخصية» للطيفة الزيات

زهير العلوي / باحث تونس

تمهيد :

يخول لهنّ فضح المستور وكشف الخلل الاجتماعي الحاصل منطلقات من مشروع إيديولوجي يحاولن من خلاله تغيير وضعية اجتماعية متجلّدة في التاريخ مشهّرات بهذا التمييز القائم على أساس النوع وعلى أساس الجنس . ولهذا الاختراق الواعي من قبل المرأة للنسق المعرفي تحوّل مفهوم الجندر ليصبح قائما على إلغاء كل الفروق الحاصلة بين الرجل والمرأة ورفضها رفضا تاما سواء كانت فروقا بيولوجية أم أخلاقية ووجبت لها الثقافة لتوزيع أدوار الحياة

فقد تأدت الحركات النسوية بضرورة المساواة بين الرجل والمرأة منهنّ الرجل بأنه هو الذي ذكرن المعرفة والعلم والإبداع، رافعات شعار أما أنّ الألوان لتبادل المواقع والأدوار؟ خاصة وأنهنّ تحلّسن من قيد المجتمع الأبوي ومن برائن الأنوثة التقليدية التي فرضت عليهنّ تاريخيًا. فالحركات النسوية أمنت بضرورة إثبات إسمائهنّ المرأة وبضرورة احتلال مواقع وأدوار جديدة في المجتمع لتدخلن بذلك التمثيلات الاجتماعية السائدة، ولا يكون ذلك إلا بولوج النسق الثقافي وإعادة تفكيكه إلى رمزيات بديلة لا تكون فيها دائما ضحية وإنما تصبح فيها ذاتا ثقافية واعية ومسؤولة وفاعلة وهذا ما برهنت عليه الحركات النسوية في الكتابات الذاتية.

وقد اخترنا مقارنة قضيتي «المرأة والسلطة» انطلاقا

طلّت المرأة في صراع تاريخي متواصل مع السلطة، كانت فيه خاضعة مستسلمة، معدمة الصوت والفكر، إلا أنّ هذا التهميش والإقصاء الذي عاينته طويلا بدأ بالتقلص تدريجيًا خاصة مع ظهور الكتابات الحديثة النسوية التي لم تكن مجرد إخبار عن حيوات. وإنما كانت تقدم تصوّرًا عن الواقع وقراءة له من منظور ذاتي غير منفصل عن السياق الاجتماعي، تحاول من خلاله المرأة الكتابة تأسيس مشروع ثقافي بديل لتفرض ذاتها كمبدعة بعلّمت كانت موضعًا للإبداع. فهي تدرك أنّها ذات مصنوعة من قبل المجتمع ولكنها تريد أن تتحرّر منه ولا يكون ذلك إلا بتناول مشاكلها بذاتها «فالمرأة الكاتبة ستكون أكثر قدرة على تصوير عالم المرأة وحواراتها الداخلية ومعاناتها التاريخية» (1). إذ أنّها وعت بضرورة تغيير مفهوم الجندر (النوع الاجتماعي) الذي صيغ في بداياته على مفهوم الاختلاف والتمييز الذي كانت فيه الأفضلية للذكور على الإناث، والذي وُجبت له السلطة الثقافية انطلاقًا من مقارنة بيولوجية مفادها أنّ المرأة كائن ناقص مقارنة بالرجل، غير أنّ المتمنّين في هاته المقارنة يكشف كونها لم تستخدم إلا كقناع لتنبيط الأدوار داخل المجتمع وللحفاظ على مصالح المتحكّمين في قواعد اللعبة الذين هم الرجال طبعًا.

وقد استطاعت الحركات النسوية تحصيل وعي كاف

السلطة فهو ما ينظم العلاقة بين الطرف المتسلط والمتسلط عليه. «السلطة لغة هي القدرة والقوة على الشيء» والسلطان الذي يكون للإنسان على غيره» (3). فهي فرض الإرادة على الغير وعادة ما تحضر السلطة بصفة دائمة في حياتنا اليومية سواء مارسها الفرد أو المجموعة أو الدولة وقد تتجلى كقوة معنوية أو كقوة مادية.

وقد تشكل في مستوى أول عملي عادة ما يرتبط بالسلطة السياسية وقد تتخذ شكلا رمزيا هو المهيمن عادة في حياتنا الاجتماعية.

**فما هو مفهوم السلطة السياسية؟**

**وما هو مفهوم السلطة الرمزية؟**

### السلطة السياسية :

«السلطة السياسية ضرورية لقيام الدولة، وهي أيضا ضرورية لكونها الوسيلة التي بواسطتها تستطيع الدولة القيام بوظائفها الداخلية والخارجية، لا يتنافس في ذلك أحدهما وهو ما يفرض تمتعها بالقوة والقهر واستحواذا لوجوبه على القوة العسكرية لمصالح الأفراد والجماعات التي تأسس، وتطوّر أمرها بما يتماشى والصالح العام لأن وظيفة الدولة في عصرنا الحاضر لم تعد قاصرة على حماية الحاكم ومجموعته عن طريق القوة وإنما أصبحت تمتد إلى العديد من المجالات هدفها تحقيق أكبر قسط من العدل والمساواة» (4)

فالسلطة السياسية تقوم بوظائفها الداخلية عن طريق سن قوانين مضبوطة لتحقيق المصلحة العامة وتكفل بتنفيذها، وإذا ما أخل بعض المحكومين بقوانينها فإنها تلجأ إلى استعمال الإكراه لوضع حد للفوضى وادعائها تضفي مشروعيتها على تصرفاتها حتى وإن كانت متشعبة في القهر والعنف الذي عادة ما يخدم مصلحة أولئك الأكثر قوة. غير أن السلطة السياسية توهم الخاضعين لها بأن غايتها هي تحقيق الخير المشترك للجميع مستمدة حضورها الشرعي المقنع بالديمقراطية من خلال سلطة رمزية هي السلطة الثقافية.

من موضوع «أدب السجون الثاني» من خلال «حملة تنقيش أوراق شخصية» للطفيفة الزيات التي اعتقلت في العهد الملكي على يد حكومة إبراهيم عبد الهادي سنة 1949 كما اعتقلت في عهد السادات في الحملة الواسعة التي طالت الكثيرين سنة 1981. ولكنها مثل الأمم لا تتحقق حزينتها إلا من الزنازين، وفي ميادين المقاومة والتضحيات ويعلمها السجنان فتقول: «عرفت قسوة السجن للمرة الأولى في زنزانة انفرادية، وقسوة التهمة الجائرة في المرة الثانية في ظل تهمة باطلة طالمة ومحرزة، غير أنني أعرف الآن مدحبرتي الطويلة بالحياة، إن سجن الذات للذات هو أقصى أنواع السجن» (2). ومما لا شك فيه أن التجربة السجنية التي عاشتها لطفيفة الزيات قد كشفت عن خبايا علاقة المرأة بالسلطة.

وقد ارتأينا أن نستهل هذا البحث بالتعرض إلى مفهوم السلطة بفروعها السياسي والرمزي

إضافة إلى أننا سنتطرق إلى سلطة القلم في علاقتها بسلطة الواقع وكيف أدى انقلاب موازين القوى السلطوية السائدة إلى ظهور أدب السجون النسائي. ثم سنحاول الإحاطة بتجليات التجربة السجنية التي عاشتها لطفيفة الزيات والتي حولت من خلالها السجن من مكان للتعذيب إلى مدرسة للنضال ثم إلى طريق للتحرور

**فما هو مفهوم السلطة؟**

**كيف حاربت المتفقات السلطة بجميع أشكالها؟ وما هي تجليات التجربة السجنية في حياة لطفيفة الزيات؟**

### مفهوم السلطة :

قد يتبادر إلى الأذهان أن مفهوم السلطة في هذا العصر الذي يسمى عصر الديمقراطية قد اتخذ شكلا إيجابيا مطلقا. غير أن المتمسك في كلمة الديمقراطية يجد كونها «تتني الغلبة للأغلبية فهي صوت قوة وفي كل نظام ديمقراطي هناك صوت مقموع». وهذا الصوت المقموع هو الذي يُسلط عليه. فالسلطة تقضي دائما وجود طرفين وموضوع، لا يمكن أن نتحدث عن طرف أول إلا إذا كان يحظى بتزكية طرف ثان، أما موضوع

## السُّلْطَةُ الرِّمَازِيَّةُ

السُّلْطَةُ الرِّمَازِيَّةُ هي خطاب تمثيلي رمزي يتجسد على شاكلة قواطين ومواضعات فهي سلطنة لا رمزية ولا يمكن أن تمارس إلا بتواطؤ أولئك الذين يابون الاعتراف بأنهم يخضعون لها بل ويمارسونها (5).

وتتخذ السُّلْطَةُ الرِّمَازِيَّةُ عادة قناعا مبهرجا بهالات من القداسة والديمقراطية مروجّة في الآن نفسه لفكرة امتلاكها للحقيقة المطلقة مكرّسة لضرورة حفاظها على القيم والمرجعيات والتمثيلات الاجتماعية السائدة خدمة لمصلحة الجميع كما تدّعي. في حين أنّ الترفق عند شبكة العلاقات السلطوية التي ترمي السُّلْطَةُ الرِّمَازِيَّةُ إلى تأسيسها والتفكير في الأيديولوجيات التي انطلقت منها يجعلنا نفر أنّ كل ما تدعو إليه ليس إلا مجرد صورة زائفة تحمل وراءها تصوّرا خطيرا يهدف إلى الحفاظ على نمطية العلاقة التي تخدم مصلحة الأغلبية المتسلطة

وتمثّل السُّلْطَةُ الثقافية أبرز وأخطر سلطة رمزية على الإطلاق فهي تتشكّل الخطاب في الزمان والمكان الذي يناسبها وتتحرك في المجال الذي تريد به أن تتسلط دائما مع مصلحة أصحاب السلطة. فهي كما يقول بورديو: «تعمل الثقافة السائدة على التكتل الفعلي لأفراد الطبقة السائدة وهي تساهم بهذا في خلق التكتل الوهمي لأفراد المجتمع في مجموعة وشّل الطبقات المسودة. وبالإضافة إلى ذلك فهي تعمل على تبرير النظام القائم وذلك بإقرار الفروق وتبريرها» (6).

وإذا ما قاربنا قضية المرأة والسلطة انطلاقا من هذه العقولة نجد أن أغلبية المحكّرين للثقافة رجال وهم أصحاب السلطة كذلك. لذلك رجّحت الثقافة لأفضلية الذكور على الإناث، وخلقت نوعا من التكتل بين الذكور لإعاقه كل محاولات التغيير التي يمكن أن تحدثها الإناث.

والأفطع من ذلك أنّ المثقفين من الرجال عملوا على تبرير هذا التفوق الذكوري مطلّعين من مقاربة فيزيولوجية بالأساس مفادها أنّ المرأة كائن ناقص مقارنة بالرجل. خاصة وقد ألصقت بها تاريخيا صفات ثقافية واجتماعية جعلتها دائما في موضع الهشاشة.

فوجهة النظر الذكورية كانت تمثل السلطة الرمزية الموجهة للثقافة والمجتمع وتدل الوثائق المكتوبة سواء كانت شعرية أو نثرية على تزامن الإنتاجين الذكوري والنسائي في مجال الثقافة والأدب مع وجود طبيعة الحال فوارق كمية لأنّ النساء المصفقات كان عددهن محدودا ولكن الجهات التاريخية الرسمية الانتقائية تحجب الإنتاج النسائي ولعلما تسلط عليه الأعضاء.

وقد حاولت الحركات النسوية إثبات أنّ المرأة قد غيّبت عمدا عن المجال الثقافي وأنه أنّ الألوان لخليلة المرجعيات والتمثيلات الاجتماعية السائدة. وأنّ الألوان لتتمزّق حجب العزلة وتنطلق في هدير الكلام مستعملة القلم لمحاكمة الواقع والتاريخ، محاولة تأسيس هوية جديدة تستمد منها إنسانيتها.

## سلطنة القلم في الأدب النسائي لتقد سلطة الواقع

إنّ نفع الكتب المراكمة عبر التاريخ يكشف أنّ فعل الكتابة امتنكه برحن تاريخيا وأن المرأة ليست من مهامها الكتابة ولا تطالب بها أصلا. غير أنّ هذه المقاربة بين فعل الكتابة الذي ينسب دائما للرجل ومضور المرأة مجرد موضوع في بعض الكتابات الرجالية لم تصمد أمام التحولات التي شهدتها المجتمعات الحديثة في بناها وفي منظومة القيم التي تحركها. وكما كبحت شهرزاد بالحكي جماع شهرير المدمن على قتل النساء، حاولت بعض النساء المثقفات كبح جماح التمثيلات الاجتماعية الجائرة التي تبرّر قتلهن رمزيا عبر التاريخ. فاختارت المجموعات النسائية القلم سلاح تحارب به سلطة الواقع وأدعى بأنّ المرأة التي تمسك بالقلم وتكتب هي مرآة استثنائية تقدم تصوّرا خاصا عن ذاتها لمحاولة تعويد القارئ على ارتياد عالمها الخاص علّها تفلح في تغيير العلاقات السائدة.

فسلطنة القلم الرمزية التي هي سلطة قديمة بيد الرجل، هي التي صاغت التوقعات تاريخيا لذلك حاولت المرأة أن تمسك بالقلم كسلطة ضديدة وسلطة رمزية في نفس

الوقت لاستعماله كسلاح لإعادة هيكلة التمثيلات وتغيير العلاقات وللطعن في التصورات النهائية للقيم والأيدولوجيا التي تتوهم السلطة كونها تمتلكها حاضرا ومستقبلا .

«ولقد صاحب مصطلح «أدب المرأة» أو «الكتابة النسائية» جدل حول هذه التسمية الظاهرة التي تتضمن إشكالية تصنيف الأدب على أساس الاختلاف الجنسي» (7) محاولين التقليل من قيمة الكتابات النسائية من خلال اتهامها بتمحورها حول الذات وانعدام الموضوعية. غير أن هذا الطعن في قيمة الكتابات النسائية ليس إلا لمجرد الإبقاء على نمطية العلاقة السائدة ولتجريد المرأة من سلطة الكتابة التي تحاول امتلاكها. وقد وعت الحركات النسوية أن هذا التصنيف لم يكن إلا على أساس إيديولوجيات النوع الاجتماعي لذلك واصلن تضالهن بواسطة القلم مسلحات بأفكار وإيديولوجيات ترتقي بمستوى الخطاب من الصيغة الفردية إلى الصيغة الجماعية مميزات عن أشكال السلطة ساعيات في نفس الوقت لمحاولة قلب هاته الأشكال السلطوية.

ولا شك أن الضغط على المرأة عبر التاريخ قد فجرته الحركات النسائية في كتاباتهن بوفى وعين النظرية بضرورة خلخلة التمثيلات الاجتماعية العكسية في الذاكرة الجماعية. لذلك لا عجب أن نجد أنفسنا أمام أدب جديد هو أدب السجون النسائي خاصة وأتأ في ظل أنظمة عربية ديمقراطية!

## ظاهرة أدب السجون النسائي

إن ظاهرة أدب السجون النسائي حديثة العهد ولم تظهر إلا في النصف الثاني القرن التاسع عشر بتحول المرأة من كائن معدم الذات إلى ذات تملك سلطة الكتابة. فدخولها إلى السجن هو اعتراف بسلطانها لأن المرأة قديما لم تكن تدخل السجن وإنما كانت ترمى في بيت الطاعة إذا ارتكبت خطأ. ولأن السجن هو مؤسسة تابعة للدولة وهو فضاء خاضع للتقنين وتنظيم علاقات سلطة ولا يقتصر مفهومه على القضاء الجغرافي فقط وإنما يتعدى ذلك إلى مؤسسة تدبر العلاقات عن طريق مفهوم الرقابة والردع والتخويف.

وعادة ما يستعمل السجن لترويض العقول والأجساد التي تتهمها السلطة بخرق القانون. فالمرأة عندما تكتب لتصير عن ذاتها وتصور عالمها الخاص تمتلك سلطة لم تكن تحظى بها تاريخيا، وهذا التحول في شبكة العلاقات لمحاولة تشيخ التمثيلات الاجتماعية السائدة وتقويضها جعلها تظهر على شاكلة مجرمة في عرف المنظومة السياسية والاجتماعية، فالكتابة النسائية أضحت إما في المجتمعات العربية الديمقراطية! لذلك وجدت النساء المكتفات أنفسهن داخل أسوار السجن.

وإذا كان السجن هو الوسيلة التي يضغط بها المجتمع على المرأة ليعود إلى سجنها الموهود فإنه حرّي بنا أن نساءل هل صمدت؟ هل قاومت الهشاشة؟ وكيف عاشت تجربة السجن؟ وكيف تمومت باعتبارها متمكة تملك سلطة؟ وهل كان السجن مسارا سليما أم إيجابيا في تاريخ لطيفة الزيات؟

## السجن مكان للعقاب

### العقاب المادي

يعتبر السجن الوجه المادي للقمع الذي لا تكتفي السلطة فيه بعزل السجين عن العالم الخارجي، وإنما تتفنن في استعمال أشكال شتى من العقاب المادي متمثلة خاصة في حبس السجين داخل زنزين لا تطاق «وتوجهت من دورة المياه إلى المنبر، وبدا الطريق ممرا ضيقا وعرا ومعتما» (8).

فإضافة إلى تعطّل حركة الزمان داخل الزنزانة فإن المكان يصبح كذلك موحشا يتسم بالضيّق ويبلغه الظلام ليفقد فاعليته ويفقد المكان كيونه وتضحى حياة السجينة رتيبة لا طعم لها غير المرارة، وتزداد التجربة السجينة قسوة كلما كانت الظروف الحياتية داخل الزنزانة أصعب «سكنت ماء الدلو على صحف الأمس محروقة في فوهة مرحاض لا يصله الماء» (9).

فالزيات تصوّر معاناتها في نقل الماء عبر الدلو وفي عدم صلوحية المرحاض للاستعمال الذي لا يصله الماء وقد أحرقت فيه الصحف لتصبح الزنزانة شبيهة



## العقاب المعنوي

لا تكفي المؤسسة السجنية عادة بالعقاب المادي للسجين السياسي لأن هدفها الأسمى تعطيل ملكاته الفكرية، ولا يكون ذلك إلا بمحاولة تدمير معنوياته.

كيف تجلّت مظاهر العقاب المعنوي في «حملة تفتيش أوراق شخصية؟

إنّ العنوان «حملة تفتيش أوراق شخصية» يحمل في ظاهره سمات التخويف والرهبة ويضعنا في علاقة ثنائية أساسية أساسها التسلط بين سلطة تقوم بحملة تفتيش ومتسلط عليه يتعرض إلى كشف أدقّ خصوصياته عنوة وهو ما يحيل إلى انعدام الحرية الذاتية وذرياتها داخل السجن باسم حفظ النظام. فالسجنات تعرضن إلى حرمانهن من أدقّ خصوصياتهن، من علاقاتهم الحميمة بكتابتهن التي يحاولن بها توثيق تجربتهن الآتية التي يعشنها داخل الزنزانين، ولمواصله فعل الكتابة لإنجاح مشروعهن البديل، وهناك أوراق شخصية أخرى قد تتعلق برسائل الأصدقاء والأقارب التي تواصل من خلالها السجينات بالعمالّ الجارحي، مثلاً تقول لطيفة زيات: «دثت صباحاً وبياضاً أبيضاً في صدرها وأعلنت أنّ الرسالة لن تفارقها إلا في اللحظة الأخيرة وعند الضرورة» (14).

فالسجينة لا تتمتع حتى بحق الاحتفاظ بالرسائل التي تصلها من أهلها، إنّها لا تحرم من الكتابة فقط وإنما من القراءة أيضاً «في ركني الحائط اللذين شغلتهما أسرنا الأربعة تبقى صندوق كرتون مقلوبا استخدمه كمائدة صغيرة، أغفيت خلفه بعض الكتب وكراسة بها الملحوظات تمثّلت أن يجلوها أثناء التفتيش لتصرف الأنظار عن الأوراق المكتوبة التي أخفيتُها» (15). ففعل الكتابة والقراءة يتواصل داخل السجن ولكن ليس علناً، فالسلطة تصدر الكتابات بجميع أنواعها وتريد أن تراقب السجين حتى في فكره لتعلم حرية الجسد وحرية الفكر وتصيح الكتابة والقراءة إنما داخل المؤسسة السجنية.

إنّ السلطة تسمى داخل مؤسسة السجن إلى تجميد فكر السجينات وإخضاعه لسمّة العطالة باستعمال كل طرق التعذيب النفسي من حرمان وسلب لأدقّ الخصوصيات

بالقمامة تعدم فيها الظروف الإنسانية للعيش. وتواصل في فضح قذارة المكان بقولها: «في دورة المياه بلا باب مررت بالحوض الطويل ذي الصنابير الثلاثة حيث نستحمّ، وبالحائط المواجه مغروساً بمسامير تستخدم كمساجب للملابس» (10).

إنّها تصوّر حياة بدائية داخل زنزاة لا تتميز إلا بالأوضاع السيئة وبظروف العيش اللاإنسانية حيث دورة المياه بلا باب وحيث تعلق الملابس على مسامير. وكلّما واصلت الزيت حديثها عن الزنزاة إلا تعرّعت فيها مواطن التوحش والقذارة أكثر «تجاوزت المراحيض الأول، والوحيد ذا الباب إلى المراحيض الثالث الذي لا يستخدم، وصيبت من جديد دلو ماء حتى لا تبقى أية آثار للرماد المتخلف من حرق صحف اليوم السابق» (11). فدورة المياه بلا باب، ومراحيض لا يصله الماء، وآخر لا يستخدم، وآخر أيضا بلا باب، هكذا هي السلطة تريد أن تجعل من السجينات أجساداً متعلّقة لا حرمة لهن، معروضة عورتهن أمام بعضهن البعض وفي لحظات لا تبث إلا على قرفه، إنّها لحظة قضاء الحاجة داخل مراحيض بلا باب «بدأت حملة التفتيش وأنا أجلس على مقعد مجوّف إقتضي الحاجة في مراحيض بلا باب» (12).

هكذا هنا السلطة تفعل ما تريد وتنتهك ما تريد، وهكذا هو حال السجون التي لا حرمة فيها للإنسان حتى على عوراته، أو لنقل إنّ السلطة تتعمّد أن تتزع عن السجين إنسانيته محاولة أن تجعله عاري الجسد والفكر مستعملة القوة المادية في أحايين كثيرة «حائط رمادي من السجانات يدفع البنات غصبا، متكفات إلى العنبر إلى حضرة المأمور، كالسبايا عاريات من الحجاب» (13).

فالسجينات السياسيات تنفض عورتهن والإسلاميات تنفض عورتهن ليضحى السجن عورة قلّة تنفض السلطة في تزيتة وتنميقه لتسميه مؤسسة. ولا شك أنّ استعمال السلطة لأشكال العقاب المادي لا يهدف إلا للتأثير على معنويات السجين لأن هدفها ليس ترويض الجسد بقدر ما هو ترويض الفكر ومحاولة طمسه باستعمال أساليب أخرى ممثلة في العقاب المعنوي.

والأيدي تندس الآن في كل الحقائب، تسقط كالصقور الجارحة على ملابسنا الداخلية، على أوراقتنا، على أديوتنا، تلغظنا كالفرانس، تسقطنا تغصبه في الأرض» (16). هكذا يظهر جو الرهبة الموحشة داخل الزنازة وكان حملة التفحيش تستهدف جماعة تصنع القنابل والأسلحة وتسمى لقاب جميع أشكال السلط غير أنها لم تكن سوى حملة تستهدف سجنات لا حول ولا قدرة لهن غير احتراق سرقة لحظات للكتابة والقراءة لذلك يتعرضن إلى تعذيب أدق خصوصياتهن، إنها ملابسهن الداخلية وأوراقتن الشخصية لمحاولة جعلهن عاريات الجسد والفكر حتى تبقيهن المؤسسة السجنية تحت التصرف وتمنعن من تفجير الغام الفكر وصنع قنابل بالكلمات.

وقد تمزق السجينة في الحبس الانفرادي «وخرجت من سجن الخضرة بعد ستة شهور كاملة من الحبس الانفرادي بنصف ملكاتها الإنسانية والصف الآخر خميد شبه ميت» (17). فالوحدة تقرب السجينة من الانهيار والجنون فهي تمزق من العالم الخارجي وعن عالم المسجنات للجم إرادتها وسلب شعورها الإنساني ولمحاولة إقناعها بأنها تحمل مرضاً معدياً لا بد أن تشفى منه حول نعل إلى صيرورة الحياة الطبيعية، وهذا الإحساس بالوحدة الخائفة له دور هام في تهشيم شخصية السجينة وتدميرها المعنوي لذلك خرجت بنصف ملكاتها الإنسانية

والمتمتعن في أشكال العقاب يجعلها تنوع من تدمير للذات معنوياً إلى تعذيبها نفسانياً إلى مصادرة كتاباتهن الذاتية انتهاء بمحاولة تهشيم شخصية السجينة. وقد نتج هذه الأشكال من العقوبات أحياناً ولكنها عادة ما تقبل في أحيان كثيرة ليتحول السجن إلى رمز للثبات ومدروسة للنضال.

## السجن مدرسة للنضال

لا شك أن الظروف القاسية التي تعيشها السجنات وما يتعرضن إليه من عقاب مادي ومعنوي لا يمكن أن يصيبهن بالوهن ويجعلهن يقتنعن بعدم مواصلة مسيرتهن النضالية. فهن يدركن جيداً أنهن لا يمكن أن يسلمن من أسلحة المعركة

داخل السجن إلا اليأس والثبات وأن الظروف الصعبة التي يعيشها داخل الزنازين لا تحمل غير أن تسلّحن بالمبادئ وبالفكر الواعي هو الذي يدفع في أنفسهم الأمل ويعد عنهن القنوط والوهن. فمثلاً تتحدث لطيفة الزيات عن نفسها «في التحقيق وفي السجن لم تكن ولم تضعف كانت لها هذه الصورة عن الذات والمودة في قلوب جيلها التي لا تتيح للإنسان أن يهون أو يضعف» (18). فهي تسلح باليأس والثبات لا لتدافع عن ذاتها فقط وإنما لأنها تدافع عن مشروع بديل تحاول الحركات النسوية تأسيسه، إنها تريد أن تثبت أنها لا تخضع للسلطة وإنما تمارس سلطة على السلطة وأن الأئونة التقليدية المتمثلة في السلطة والمرونة والصف والهشاشة ولّت ومضت وأن المرأة التي تقف أمام التحقيق وفي السجون هي مرأة استثنائية تتمتع بسلطة القلم ولسطة الذات، وأنها لا يمكن أن تهون أو تضعف وإعياً بأنها لا بد أن تتحلى بالثبات أولاً وبالمرورة ثانياً، «فحاجة المسجون إلى المعرفة تساوي وحاجته إلى النفس» (19). لذلك استطاعت السجينات إدخال الكتب والجراند غلبة للتواصل مع العالم الخارجي وهن يدركن أنه حينهن المحرابة والنضال والوقوف ضد كل أنواع القمع «كم اضطهاد الماركسا مع إدارة السجن وتسطيل لكي نحصل القرة بغد المرة على كل بند من هذه البنود، ولكي نصل إلى الحد الأدنى من المستوى الأدنى للمعيشة بعد أن قطعت إدارة السجن الصلة بيننا وبين الأهل والعالم الخارجي» (20).

فرغم اختلاف الإيديولوجيات بين السجينات من إسلاميات وسيسيات فأنهن يتوحدن من أجل التمتع بإنسانيتهن المسلوبة داخل السجن، ولا يكون ذلك إلا بمطالبة إدارة السجن بتوفير أدنى الضروريات المعيشية.

فالمرأة التقليدية قد لا تجرؤ على مطالبة أبيها أو زوجها بأي شيء كان داخل أسوار البيت أو خارجه، إلا أن المرأة المسجونة داخل المؤسسة السجنية أصبحت تمارس سلطة على السلطة لتطالبها بضرورة توفير مستوى معيشي إنساني في أدنى الحالات. وفي حالة الرفض فأنهن يلتجئن إلى استعمال وسائل النضال وأعلنت عريضة الإضراب أن الحال سيظل على ما هو

عليه لحين الاستجابة للمطالب المذكورة طلي العريضة. توقيع فريقين من السجنين ... الفريق الذي اصطلح على تسميته بالإسلاميات والمكون من خمسة بنات والفريق الذي اصطلح على تسميته بالسياسيات والذي تنتمي إليه أمينة وعواطف ونوال وأناه (21). فالأضراب وسيلة من وسائل الاحتجاج والرفض والالتجاء إليه داخل أسوار السجن يدل على أن السجنين استطعن تحصيل وعي كاف يقول لهن الصمود، فكلما قامت المؤسسة السجنية بانتهاك كرامتهن بطرق لا إنسانية إلا وازددن تمردا والتحاما وثباتا وإصرارا على ضرورة تحقيق مطالبهن. ثم إن الاختلافات الأيديولوجية بين السجنين تذبذب فالإسلاميات والسياسيات لتحسم داخل أسوار السجن من أجل النضال ومن أجل دفع المؤسسة السجنية التي تضفي سمة الشرعية على ممارساتها التي عادة ما تفشل في تجسيد فكر السجنين وتجريده من آرائه كقول لطيفة الزيات «وأصبحت في السجن وحيدة لا تتجأ، وحيدة صاغها الفكر والرأي والنضال والمشاعر الإنسانية» (22). هكذا يتحول السجن من مؤسسة للعقاب إلى مدرسة للنضال تجمع بين توجهات فكرية وسياسية مختلفة تقتضي في رأيي إياها بمنتهى في ضرورة التواصل مع بعضهن البعض مع بناء كل واحدة مهن على كينونتها الخاصة لتتجاوز قصتهن سمة الفردية وتضفي قضية إنسانية.

وتجلى ذلك تارة في مواقف جماعية وطورا في مواقف فردية «وأنا الآن أفب بهذا الأمور يتوقف وجودي على استعادة ما سرق مني، ثوبي؟ أميتي؟

ما سرق مني أم متا؟ في تلك اللحظة أم في كل عقد مضى؟ وأنا التي أهز ذراع المأمور أطالبه باسترداد ما سرق مني، لا نظرة الدهشة في عينه، ولا الذهول في عيون السجنات يثني، وأنا أهز ذراع المأمور في جنونه» (23).

فمحاولات السحق والطمع التي تتعرض إليها السجنين عن طريق العقاب المادي والمعنوي وعن طريق حملات التفتيش المتواصلة لأدق خصوصياتهن ولدت لذات الخرق والتمرد من خلال مواصلتهن الكتابة والقراءة وصياغة هوية بديلة عن الهوية التقليدية. فلطيفة الزيات تعبر عن احتجاجها ورفضها التام لمصادرة ما

تملكه السجنين والمتمثل في أثوابهن التي هي من أدق خصوصياتهن واعية بأن هذا الثوب يمثل هويتهم التي طمست وسرقت منهن عبر التاريخ وأن المأمور الذي يمثل السلطة الرمزية تاريخيا وحاضرا أن له أن يعترف بهويتهن لذلك كانت الزيات كالعاصفة في ردة فعلها واعية بأن تاريخهن ليس إلا جزءا من ترانثية قمعية لا يمكن لها أن تزول إلا بالنضال خارج وداخل أسوار السجن، من خلال رفضهن لقسوة الحياة السجنية والانتهاكات التي يتعرضن إليها ومن خلال مواصلة مشروع الكتابة كتضال اجتماعي بلغة الفن.

وما دامت التجربة السجنية قد قدمت لنا المرأة في صورة استثنائية ظهرت من خلالها واعية ومتأصلة وتؤاقت إلى تقويض التمثيلات الاجتماعية التقليدية، باحثة عن التحرر من قيود التاريخ والمجتمع والذات.

فهل مثل السجن طريقا للتحرر في تجربة الزيات السجنية؟

### السجن طريق للتحرر

تتخذ السلطة السجن وسيلة لإعادة السجنين عن المعركة وإفشال كل محاولاته من أجل إنتاج مشروع البديل لتزله عن العالم الخارجي داخل طلمة الأقفال محاولة إجباره على الصمت والحد من حريته غير أن السجنين قد يحول السجن من مسار السلمي المعتاد إلى مسار إيجابي ليضفي مكانا للمخلق والإبداع كما تتر عن ذلك الزيات بقولها: «يفتزل السجن الإنسان إلى المقومات الأساسية للوجود، والمقومات حبلية بكل الإمكانات وتصيح أرضنا صخرية وخضراء بانعة المخضرة نارا وماء طينا تدوسه الأقدام وخزفا يحكي قدرة الإنسان على خلق الجمال وإعادة خلق ذاته، في السجن تصبح شرسا وجميلا» (24).

فرغم قذارة المكان واقتصار المستوى المعيشي فيه على المقومات الأساسية للوجود، فإن السجنين يحولن من أرض جرداء إلى ربيع يبعث بالأحلام والأمال صانعات من المعجز قدرة ومن ذواتهن ذوات جديدة، جاعلات من السجن نقطة للانطلاق والتحديث ورفضات أن يكون مكانا

مغلقة تلذّب داخله ذواتهنّ وإنّما على العكس يصبح مكانا لبداية التحرّر والإفلات من طوق الأسوار «جنود الشجرة» في سجننا تمتد كل يوم في أعماق الأرض، تجور كل يوم على مريد من الأرض، وشجرة سحتنا ترتفع على كل الأسوار وأعرف اليوم وقد راقت الشجرة من خلف القضبان لمدة شهرين، أنّ الجذور وصلت إلى حيث أقف وحيث أنام في العنبر» (25).

إنّ الشجرة التي تتحدّث عنها لطيفة الزيات استثنائية تخترق جذورها حدود التربة باستمرار، ترفض القيّات والقرار ولا تعترف بغير الرحيل رمزا للحريّة لتعلو على جميع الأسوار. فالشجرة لا تعدو أن تكون غير شخصية الزيات الجموحة في طموحاتها وفي فكرها الذي يخترق أسوار السجن وفي شخصيتها التي تعلو على جميع السلطات، إنّها تتحرّر لا لتعلو على جميع الأسوار كما تفعل الشجرة وإنّما لتخترق كل السلط وتبترّ أعلاها ولو رمزا، وقد يضحي السجن مكانا يزيح عن السجينة برد الضيق الذي تحسه في العالم الخارجي «وأنا أجلس في سيطرة الشرطة أمام بوابة سجن القناطر للنساء، فليدفع الضيق في انتظار أن يفتح باب السجن وأستقرّ أخيرا على مكان ما، وأنا على يقين أنّ الدفء ينتظرنني في هذا المكان أيّا كان سواد الأوضاع المادية» (26).

يبدو أنّ لطيفة الزيات قد خبرت السجن جيّدا وأصبح مكانا تنوّق إليه لتنعم بالطمأنينة وليعوّضها حرمان الدفء الاجتماعي ويحرّرها من برد العالم الخارجي.

ألا تصبح أسوار السجن في هاته الحالة آمن للسجينة من المجتمع؟

ألا يتحوّل اتّفاق المكان إلى اتّفاق لا حدود له؟

ثم إنّ السجن قد مثّل تجربة اتّقاليّة في حياة لطيفة الزيات كقولها: «ووجدت نفسي أنني النقاش وأنا أقول للأمور مشيرة للمخاطبات موضع النقاش... بلها وأضرب منها... ويمادوني الانهيار للمرة الألف، وأنا أستخدم الناطا اعتبرتها قبل السجن قذرة وسوقيّة وأناجاوز نواقة للصدام للمرة الألف» (27).

فقسوة الحياة السجنيّة علّمت لطيفة الزيات الصلابة

والقوّة والثبات وساهمت في كسرهما لتعاليم الأثوّة التقليدية. ففي السجن أصبحت تقول ما تستحي أن تقوله خارجا، وفي السجن أصبحت أنثى بأثوّة جديدة وبهويّة غير مألوفة لطالما تأقت المرأة إليها. وقد ساهمت التجربة السجنيّة في بلورة حياة الزيات حتى أنّها أصبحت ذاتا حرّة تخترق كل الحدود المكانيّة لتضحي كأنثى زليّتا يستحيل التّحكّم فيه «ها أنا أجلس مرتخيّة في هذه الليل في مقدّمة عربة شرطة، والضابط يبحث عن السجن ليودعني السجن، وما من أحد عاد يملك أن يسجنني» (28).

تعبّر الزيات عن كونها تتحرّرت كليّا من السجن الذي لا يعدو أن يكون مجرد فضاء مغلق تخترقه بفكرها ونضالها ثم إنّها لا تعتبره سجنًا أصلا لأنّها تمتلك سلطة الكتابة التي هي تجاوز عنيف لكل ما هو مستقر في الذاكرة الجماعيّة وفي المعقول التاريخي.

فالزيات حاكمت الذاكرة الجماعيّة والتّمثيلات الاجتماعيّة، وأصدرت عليهما الحكم بالإعدام طمسا حتى التّوازي مرجعة الفضل إلى تجربتها السجنيّة التي ساهمت في بناء هويّتها كأنثى، وفي تحرّرها من برائن الموروث التّقليديّ الثّابت الذي ألصق بالمرأة حتى أنّها تقول: «تأثّر في نفسي حبّ عبقريّ بذذ كن مرارة، حبّ نفثي ولّف البناء الكريه، ولّف الكون بأجمعه من حولي، وصبرني يحدوني إلى السجن حين» (29).

هكذا تصبح نواقة إلى السجن يهزّها إليه الحنين، فبها اغتسلت من نجاسة الأثوّة التّقليديّة وتطهّرت بهويّة جديدة أشخّلتها كمسكك للدخول إلى فردوس التحرّر.

## الخاتمة

قد يستغرب القارئ كيف استطاعت لطيفة الزيات الصمود في تجربتها السجنيّة التي حوّلت من خلالها مفهوم السجن من مكان للعقاب وظيفته الأساسية إعداد أفراد خوسعين وطيّبين إلى مكان تحجّ إليه لتتطهّر من أدران الأثوّة التّقليديّة. ولكنّ التّمعّن في تاريخ النّساء يجد أنّهنّ في صراع تاريخي مع السجون. فالمرأة معتادة على ارتياد سجون أقطع من سجن السلطة السياسيّة، إذ أنّها

كانت تعدد حياة، ولكن مع نزول النص القرآني الذي حُرم وأد البنات أصبحت المرأة تعدد بشكل آخر داخل البيت الذي أصبح يمثل في تاريخ النساء سجناً جغرافياً مادياً في المقام الأول ومؤسسة لإدارة العلاقات في المقام الثاني. فتاريخ المرأة تاريخ مجنبي أو تاريخ مصارعة مع السجن كمفهوم لا كمؤسسة لأن البيت نوع من السجن الذي تعيش فيه المرأة فلا تكتب ولا تحرّر وتحرم حتى من الحديث «تكتف جذتي كلما ارتفع صوت أبي في الغرفة المجاورة منهجداً بدعائه الأثير» (30).

هكذا كان البيت الأبوي بمثابة السجن فهو موطن القمع الأول ومدرسته الأساسية والأب دائماً هو السجان لأنه الرجل الذكر. وحتى حينما تزوج المرأة فهي تنقل إلى سجن آخر لا غير لتصبح ملكاً للزوج يتم توثيقه في إطار عقد تضطلع فيه الزوجة بدور آلة لصنع اللحم البشري «فالمرأة في بلدنا تموت في البيت الذي تزوج فيه» (31)، لتنتقل من كائن محبوس في البيت «عائدي إلى جنة عرساء في بيت الزوج» إذ تقول لطيفة الزيات في حديثها عن روايتها: «شجر المشمش... ووجه اختياري لهذا الإطار من أطر المعالجة الروائية في ذلك تطور نوعي متزايد بأن أقسى أنواع السجن الفرد لذاته وأقوى أنواع الفهر هو قهر الإنسان لذاته» (32).

فقد عنت الزيات بأن دنيا النساء تاريخياً بمثابة سجن متعفن الرائحة ساهمت المرأة في تكريسه بإذعانها لثقافة

الصمت والخوف والتسكينة والانغلاق على الذات وأن المرأة كانت التسكينة والسجان في نفس الوقت تسجن ذاتها بذاتها.

ولما تعثرت بعض النساء المثقات وضعتهن الحرجة تاريخياً، حاولن الخروج منها بإنسانيتهن. ولكن ولادتهن للكلمات أصبحت جرماً في عرف المنظومة الثقافية والسياسة لذلك وجدد أنفسهن داخل أسوار السجن الذي يضغط به المجتمع على المرأة لتعود إلى سجنها. غير أن لطيفة الزيات مثلاً تحدت الموضوعات الاجتماعية المقتنة داخل السجن وخارجه لتحوّل تجربتها السجنية إلى صراط للعبور إلى فردوس الحرية. وهذا الانفلات من منظومة التمثيلات الاجتماعية السائدة أثر في تجربة الزيات الحياتية، إذ كان تاريخها تاريخ ودة، فهي قد نحن أحياناً إلى البيت القديم الذي يمثل لها رمزاً للدفء والطمأنينة

إلا أنها لا تلبث أن تكشف أن هذا الحنين ليس إلا بمثابة استراحة المقاتل لتعود إلى ساحة القتال مفرقة أنها لا بد أن تواصل رحلة التصال إلى آخر المطاف والسيارة تتوقف وضابط الشرطة، وقد غلب الطريق يبحث دون جدوى عن الطريق إلى السجن... الملح حريتي كاملة غير متوقفة في آخر الطريق، بعد أن تلطمت طويلاً وأنا أصل بطريق الذي وجدته شابة، وتلطمت طويلاً لأجد ذاتي وأنا أفقد وأسترد صوتي» (33). هكذا تقرأ الزيات أنها فقدت توازنها في صيرتها.

## المصادر والمراجع

- المصادر  
 لطيفة الزيات. حملة تفتيش أوراق شخصية، مكتبة الأسرة، 2004.  
 المراجع  
 أبو بكر بريه. «مقدّم الأبي في رواية المرأة العربية وبيبلوغرافيا الرواية النسوية العربية»، دار هارس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2004.  
 بس سمود رشيدة المرأة والكتابة، إفريقيا الشرق، 2002.  
 بو الشخير سعيد. القانون الدستوري والنظم السياسية المقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة 2، د.ت.  
 نورديو بيرير، الأمر والسلطة، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المحمدية (المغرب)، مطبعة فضالة، د.ت.  
 فركو ميشال: المعرفة والسلطة، ترجمة عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1994.

- (1) براهيم أبو عصال، محمد الأثنى، هي رواية المرأة المعرّبة و مبلوغها الرواية السوية العربية، دار الفانوس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2004، ص 10.
- (2) المرجع نفسه: ص 122.
- (3) ميشال فوكو المعرّبة والسفلة، ترجمة عبد العزيز العبادي، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 1994، ص 44.
- (4) سعيد بو الشعير، أقبول الدستوري و النظم السياسية المقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية للمؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة 2، ص 74.
- (5) مبرور بورديو الرمز و السلطة، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار تونقال للنشر المحمدية المغرب، دار فصاة، ص 72.
- (6) المرجع نفسه ص 76.
- (7) رشيدة بن مسعود المرأة و الكتابة: اهربيا الشرق، 2002، ص 75.
- (8) لطيفة الزيات حمنة تفتش أوراق شخصية، مكتبة الأسرة 2004، ص 182.
- (9) المصدر نفسه ص 12.
- (10) م، د، ص 174-171.
- (11) م، د، ص 174.
- (12) من 182.
- (13) م، د، ص 180-171.
- (14) م، د، ص 172.
- (15) م، د، ص 174.
- (16) م، د، ص 170.
- (17) م، د، ص 153.
- (18) م، د، ص 160.
- (19) م، د، ص 160.
- (20) م، د، ص 174.
- (21) م، د، ص 160.
- (22) م، د، ص 92.
- (23) م، د، ص 180.
- (24) م، د، ص 181.
- (25) م، د، ص 124.
- (26) م، د، ص 180.
- (27) م، د، ص 170.
- (28) م، د، ص 122.
- (29) م، د، ص 92.
- (30) م، د، ص 17.
- (31) م، د، ص 4.
- (32) م، د، ص 147.
- (33) م، د، ص 1161.

# التراث والتجريب والتاريخ في روايتي غاندي الصغير وباب الشمس حوار مع الأديب إلياس خوري

بثغر. الهادي غاري / جامعي. تونس

إلياس خوري : من أصل فلسطيني، اشتهر أديباً وصحافياً لبنانياً، ولد في بيروت عام 1948، تلقى دروسه في ثانوية الزاعي الصالح الأشرافية بيروت. أنهى دراسة التاريخ في الجامعة اللبنانية، حاز دبلوم دراسات عليا في علم الاجتماع من جامعة باريس. مارس التدريس في الجامعة اللبنانية، والجامعة الأمريكية في بيروت، وكلية بيروت الجامعية، وجامعة كولومبيا في الولايات المتحدة، متزوج وله ولدان : عبلة وطلال، اشتغل سكرتير تحرير مجلة شؤون فلسطينية منذ عام 1976 وحتى عام 1979، واشتغل مديراً لتحرير مجلة الكرمل الفلسطينية 1981 - 1982، وفي عام 1979 انتقل إلى جريدة السفير البيروتية كمدير تحرير ثقافي لها وبقي في هذا المنصب حتى عام 1991، بالإضافة إلى عضويته في هيئة تحرير مجلة مواقف، وعمله مع هيئة تحرير مجلة الطريق 1983 - 1985، ويرأس منذ عام 1991 تحرير الملحق الثقافي لجريدة النهار البيروتية، وينشر باستمرار مقالات رأي نقدية بجريدة القدس العربي اللندنية، وله : تجربة البحث عن أفق (نقد) 1974، عن علاقات الدائرة (رواية) 1975، الجبل الصغير (رواية) 1977، دراسات في نقد الشعر (نقد) 1979، الوجوه البيضاء (رواية) 1981، أبواب المدينة (رواية) 1981، الذاكرة المفقودة (نقد) 1982، زمن الاحتلال (مقالات) 1984 المبتدأ والخبر (قصص) 1984، رحلة غاندي الصغير (رواية) 1989، مملكة الغرباء (رواية) 1992، مجمع الأسرار (رواية) 1994، يالو (رواية) 2000، ترجمت رواية الجبل الصغير إلى الفرنسية عام 1987 ثم إلى الانكليزية عام 1990، وترجمت رواية الوجوه البيضاء إلى الفرنسية عام 1992، وصدر في أمريكا الترجمة الانكليزية لروايتي أبواب المدينة ورحلة غاندي الصغير 1993 - 1994، وصدر في فرنسا ترجمة رحلة غاندي الصغير عام 1993 - 1994، يالو (رواية) 2002، عائها نائمة (رواية) 2007.

.. هل أن رواية رحلة غاندي الصغير رواية تجريبية تراثية، وما هي سمات الرواية التجريبية التراثية في نظرك؟ وما هو موقع روايتك في الرواية التجريبية التراثية العربية عامة ؟

الحقيقة، هذا سؤال نظري، لأنه صعب عليّ أن أقيم عملا كتبه، والمطلوب مني - الآن - أن أقيم ما دونته، ولكن لن أقيم ذلك، لكن أقول إنّ رواية رحلة غاندي الصغير - بمعنى ما - هي محاولة كتابة القصة / الرواية بطريقة مختلفة، يعني أن تُجرَّب وسائل وتقنيات سرد لم يُستَقَل لها أن جُرِّبَت في الرواية العربية من قَبْل، وهي تستفيد عندي من مصدرين اثنين: أوّلهما، مصادر التراث الأدبي الكلاسيكي العربي الذي نجد ملامحه في كتاب ألف ليلة وليلة، أو في كتاب طوق الحمامة، أو في كتاب مصارع العشاق ... والمصدر الثاني هو المحكي، ويعني الكلام الشفوي، أي الطريقة التي يتكلم بها الناس، فمزج هذين العاملين مع بعضهما البعض يتم في إطار من التكرار، لنقل هناك مسألتان في رواية رحلة غاندي الصغير، المسألة الأولى هي المقطع الذي يتكرر في كل فصول الرواية: **قالت أليس يا**

أما المسألة الثانية وهي أنّ الرواية تروى كلها في كلّ فصل، وهنا لا يتغيّر الزاوي، وهذا يعني تقنية أن تروى الرواية من وجهة نظر مختلفة، وهذه التقنية موجودة في الأدب العالمي، وكذلك في الأدب العربي، وتتجلى -على سبيل المثال- في رواية ميرمار لنجيب محفوظ، وفي رواية البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا، وفي رواية الكرنفال لمحمّد رجب الباردي، وفي روايتي الوجه البياض وهذه التقنية في السرد المتعمّد الزاوي يصبّ في نقطة واحدة يوضّح أو يكون هدفه إيضاح مسألة مركزية هنا تعمّد الزاوة تُعبّر المركز وتُشَبِّه وتُحوّل الرواية بلا مركز، والرواية تبحث عن مركز، والمركز الذي تبحث عنه بلا معنى، المعنى هو أن نروي يعني في الحكاية نفسها. أما في رواية رحلة غاندي الصغير فهناك الزاوي الخفيّ الذي ليس ظاهرا، ولكنه هو نفسه يعود في الرواية كلها خمس

مرّات أي في الفصول الخمسة وفي كل فصل يضيف عوامل لم ترد في الفصول التي سبقت ويحذف عوامل في الفصول التي سبقت بحيث تكون أمام دائرة من الذرات الخمس، أما الفصل الأخير وهو فصل صغير جدا ويقول ويروي كل الروايات في صفحة ونصف . هذه التقنية في السرد الهدف منها رواية الرواية ليس أن نعرف ماذا جرى، رواية الرواية هي أن نحكي ما جرى، أي أنّ الفرق بين الرواية كلاسيكية وبين هذه الرواية التجريبية التراثية هو أنّه في الرواية الكلاسيكية تتابع الرواية، وتعرف قصص نهاية القصص، هنا منذ الكلمة الأولى أنت تعرف أنّ غاندي قد مات وإن كنت تبحث عن ماذا جرى لعبد الكريم الملقّب بغاندي الصغير، إنّما هنا السرد هو نفسه، هو الرواية، وهو الذي يشكل الرحلة، يعني أنّ الرواية مكتوبة عن الحياة بوصفها رحلة وعن القراءة بوصفها رحلة أيضا، وعن متعة السرد وعن متعة اكتشاف العالم، وليس متعة اكتشاف القصة التي نرويها فقط، لأنّ القصة التي نرويها هي مرآة تسمح لنا بأن نرى من خلالها العالم بأسره، نحن أمام عالم محطّم، محطّم للحرب الأهلية، نحن أمام لحظة مفصلية، هي دخول الجيش الإسرائيلي إلى بيروت واحتلالها، وهو احتلال أوّل عاصمة عربية في تاريخ الصراع العربي الإسرائيلي، ولهذا الاحتلال دلالات ومعان مختلفة ضمن مجتمع منشط، وضمن مجتمع عناصره مختلفة، وضمن حيّ محدد، هو حيّ قريب من الجامعة الأمريكية في بيروت، و لوجود الجامعة الأمريكية في بيروت دلالات ومعان مختلفة أيضا، ومن خلال قصة الأستاذ الأمريكي، وهو الذي يطلق اسم غاندي على عبد الكريم، فيصبح اسما له -وعلم الأسماء كلها- ومن يعط الأسماء كلها هو الذي يسيطر -وهو ما نعرفه- أو من خلال القيس والتبشير الذي كان ولا يزال مترادفا مع الاستعمار، كل هذه العناصر تجتمع حول مجتمع نستمتع إليه من أطرافه، نستمتع إليه من هوامشه، غاندي هو رجل عادي، وأما أليس هي امرأة عاهرة، وهي امرأة هامشية، وحتى القيس أمين هو الذي لعب دورا في الرواية، وهو أيضا هامشيّ،



وفي رواية غاندي الصغير إذا لاحظت - زمان كنت تسافر إلى مكان ما - الآن بيروت هي التي تسافر، المكان يسافر - وهذا هو الجديد - والزّحلة هي رحلة إلى الدّاخل لاكتشاف الذات، لاكتشاف الآخرين، لاكتشاف الحاضر، أو لإعطاء الحاضر لغته، وبرأيي إحدى المهمّات الكبرى التي يتحمّلها الكاتب والأديب هو أن يكتب حاضره، فالجاحظ مثلاً، كاتب تراثي عظيم، فهو كاتب بغداد، إن بحث في لغته، فإنك ستعرف - في ذلك الزّمن - طرق الكلام في بغداد، فالكاتب معرّف - إذن - بكتابة حاضره وكتابة محيطه ومحيط الآخرين الذين حوله، وذلك لاكتشاف هذين البعدين، و من ثمة اكتشاف معنى الحياة، وبالأخير الأسئلة الكبرى التي يطرحها الأدب هي ليست أسئلة كثيرة منذ مئة مئة العرب الكبرى للشّاعر مالك ابن الرّيب - أي الموت - فمنذ مالك ابن الرّيب ومنذ امرؤ القيس، الإنسان في الأدب يطرح على نفسه أسئلة معنى الحياة وهي أسئلة علاقة الذاكرة بالخيال، وهي مسألة علاقة الإنسان بالموت، مسألة الحب، وما معنى الحب؟ وكيف تتجدد المعاني؟ فالكاتب يكتشف هذه المعاني في لغته - الآن - طبعاً تسلسل الكتابة، تحاور يعني الأدب له محاوران: المحاور الأوّل هو أدب زمنه، وثقافته زمنه، وقراء زمنه، وبالتالي يحاور الكاتب القارئ ثم إنّ الإنسان يتحاور مع الموتى أي بالأخير جوهر الأدب أنا أعتقد هو أنه يستطيع أن يتحاور مع الموتى وأن يتحاور مع هذه السّلالة العظيمة من الكتاب والأدباء والتّاج الأدبي الذي صنع وتصنع اللغة والنّهاية المصنع الأساسي للغة هو الحياة هو الكتاب عندما تكتب أنت تعيد إنتاج اللغة نحن نكتب بالعربية طبعاً نحن نعيد إنتاج اللغة العربية نعيد إنتاج خزان المعاني لهذه اللغة نحن دون أن يعني ذلك أننا نخترع اللغة نحن لا نخترع لغة نحن ننسجم وهذه عبقرية اللغة. وعبقرية الأدب أنت تستمر ولكن في الآن نفسه أنت تغير وأنت أداة للتّغيير أنت يعني الكاتب في الأخير أنا لا أحب الكتاب أنا لا أحب السيرة الذاتية ولا أحب التركيز على الكاتب كإنسان لأنه بالأخير أهميّة الكاتب كإنسان

وهو يحذر من أسرة فقيرة وملتبسة، وقد تركته زوجته ثم هجرته، ولمّا نسي جدّته في صيدا ظهر عليها النّبيّ محمّد، وهو قسيس مسيحي، وهذا الاختلال الغرائبي الخيالي التراثي في مجتمعاتنا العربيّة يقدّم نفسه بوصفه رحلة لاكتشاف المجتمع، رحلة لاكتشاف الذات، ورحلة للتأمّل في لحظة محدّدة، هي لحظة احتلال إسرائيل لمدينة بيروت، وبدايات مقاومة هذا الاحتلال الذي نراه من خلال الأذان وهو يؤذّن، أو من خلال المجنون الذي يُقتل أو من خلال قتل غاندي الصّغير بشكل عشوائي، لأنّ غاندي خاف، وحمل صندوق البوا لتلميع الأحذية ثمّ تنقّل، وكان التحوّل في العاصمة بيروت مصنوعاً، وكان الجيش الإسرائيليّ يطلق النّار عشوائياً، فقتله، فإذا أنت أمام التجريبيّة بمعنى ما، فهي ليست مصنوعة لنفسها، وأنا لا أجرب من أجل التجريب، أنا لا أجرب تقليد ما يسمّى بالزّواية الأروبية التجريبية، وهي رواية مهمّة، وأنا أحترمها كثيراً، لكنّ أنا أعتقد أنّ التجريب يأتي - ها - من ثقافة ووعي أنا الثقافيّ، أنا بصفتي ابن هذه الثقافة العربيّة التراثية، وابن أساليب التّعبير العربيّة التراثية، وبصفتي أيضاً ابن هذا الزّمن وابن اللّغة وابن الحكمة التراثي العربي، وابن هذا الحاضر الذي أكتبه، وهو الحاضر الذي ما يزال يعطي إلهامات للكاتب، وإذا أردت أن تسمّي رواية غاندي الصّغير رواية تجريبية تراثية، فلك ذلك، لأنّها تتضمن مقوّمات الزّواية التجريبية الحديثة التراثية بمفهومها الفنّي الذي اتّفق في شأنه منظرو، ونقاد الزّواية الحديثة.

- هل أنّ رواية رحلة غاندي الصّغير تنتمي إلى جنس أدب الزّحلة العربي المعروف أم هو صنف أدبيّ آخر تجديديّ؟

أدب الزّحلة في تراثنا العربي، هو أدب كبير، هو أدب عظيم، وفيه أدب السّندباد، أليس السّندباد رحلة، كان السّندباد يرحل، ويذهب إلى أماكن قصيّة، ثمّ يعود كي يروي، هنا الزّحلة بدل أن نذهب إلى أماكن قصيّة، نذهب إلى ذواتنا، نذهب إلى دواخلنا،

يعني أن تصبح كاتباً مهما عدما ينساك الناس ولكنهم يتذكرون أبطال رواياتك وبالتالي عندما تختفي وبالتالي أنت كاتب ووظيفتك هي الكتابة هي فن الاختفاء وفن الاختفاء من أجل تغيير العالم من أجل تغيير البنية. وبهذا المعنى أنت أداة للثقافة وبمقدار ما تكون مخلعاً وملتمزاً بالمعنى العميق وليس ملتمزاً بالمعنى الحزبي أي بالمعنى العميق ملتزماً بقضايا الإنسان وبمقدار ما تحب أنا اعتقد أنك نفسك تكتب - أنا لا أخاف - أنا مرات أقرأ روايات أو أحضر أفلاماً، الكاتب يكره الشخصيات و أنت تكره شخصيات معينة لا تكتب عنها، إن الكتابة تشمل حب حتى الشخصيات - بين مزدوجين - السيئة ولو كانت غير موجودة فالإنسان له وجه متعدد، وأما وظيفة الأدب والفن هو كشف هذه الوجوه المتعددة وبالتالي الكتابة هي جوهرية وهي فعل حب أنا فعلاً أحب غاندي الصغير وأحب أليس أنا شخصياً أحبها فمثل هؤلاء الأشخاص غير موجودين إلا في التراث الإنساني وفي الخيال

- في حبك لغاندي الصغير وهو ماسح إحدية لاحظت التركيز على أنواع من الأحذية : الأحذية العسكرية وهي أحذية الاحتلال في بيروت وما دلالة الأحذية في الرواية ؟ وهل لها دلالات سياسية ؟

أنت لا تحتاج إلى أن تكتب أفكاراً كبيرة، أنا كثيراً أحب جبراً إبراهيم جبراً كان صديقي وككاتب كان جبراً دائماً يختار مثقفين كي يعبر وأنا أناقشه كثيراً في هذا الموضوع. هو يعتقد أن اختياره للمثقفين يساعده على التعبير عن أفكار كبرى وأنا بالعكس، أنا رأيت أنه أي شيء أي شخصية أي هامش يستطيع أن يلخص العالم المهم كيف تقرأ هذا الهامش وكيف تعبر عنه أديباً وبالتالي فإن الأحذية هنا هي أن الإنسان غاندي يري من تحت هو كل الوقت غاندي رأسه إلى تحت أنت تشغل كمامح أحذية يكون رأسك منخفضاً ولا ترى إلا الأرض. وانطلاقاً من رؤيته للأرض اكتشف غاندي العالم ولما حاولوا إدخاله في بعض الطوائف الدينية كيف هرب من المكان عندما استطاع أن يفتح

ملعماً من خلال الكلب كلب الأستاذ الأمريكي بالأخير كيف استطاع بوسائل صغيرة أن يتحابل على الحياة لأنه بالأخير لما ترجع إلى ابن المقفع تجد الأدب حيلة عند العرب لما ترجع إلى تاريخ المقامة وعندما تستشهد بألف ليلة وليلة ستجد الحيلة - أنا لا أحب المقامة - تنصفح المقامة الشخصية فالشخصية فيها شحاذ لكن يروي الحكاية كحيلة - أن تروي هو أن تتحابل ليس أن تروي هو أن تخبر هو أن تتحابل على الحياة كي تستطيع أن تنقد الحياة - ابن المقفع في كتاب كلبه ودمته قائم على القشرة واللب : على شبكة الصياد على العربي واللامرني يعني كيف تتحابل على الحياة. بهذا المعنى الأدب إذن حيلة وغاندي هو إنسان يبحث عن حيلته، أنا ككاتب أكتب وأبحث عن حيلة كي أدافع فيها عن الحياة أنا لما أكتب عن مدينة مثل بيروت ويحدث سقوطها بيد الاحتلال الإسرائيلي أنا أبحث عن حيلة كي أنقذ المدينة من الوحش الأسطوري الذي يترسها .

- قضية الملح واللون الأبيض ملمحان تراثيان بارزان في كل زواياك هل هو عفو المخاطر أم هو مخطط وما هي الدلالة ورواية ذلك؟ وهل للونين دلالة رمزية أو سياسية؟

في فترة اشتغلت على عدة أبحاث في اللغة واشغلت على قاموس ما يسميه العرب قاموس الأضداد أي الكلمة التي لها معنيان متناقضان كقول الأبيض والأسود، اعتقد أن الملح رغم أنه لغوي ليس من الأضداد ولكن معنى الملح هو من الأضداد لما يقول السيد المسيح: أنتم ملح الأرض أي إذا فسد الملح فلماذا يُسَلِّح الملح هو الحياة والملح أيضاً هو الصحراء هو تصحّش الأرض أما اللون الأبيض هو لون البهاء كما هو لون الموت فكيف تمتزج الأشياء ببعضها البعض يعني أنه تأتي كلمة ما مفتاحاً لتلخص أكثر من دلالة رمزية وأنا لا أحب الرموز ولكن اعتقد أن أي عمل أدبي إذا قرئ - إذا ضبط - تكتب رواية وتذهب إلى الميخال ولكن إذا بقيت الرواية في الذاكرة هي تبقى لأنه أحد

أشكال قراءتها هو تحويلها إلى استعارة إنسانية. الملح والأبيض أشياء أخرى من هذا القبيل تساعد بكونها كلمات تتضمن تناقضا عميقا في داخلها فهي تساعد القارئ على اكتشاف الاستعارة والكاتب -وفي الحقيقة عندما أكتب لا أفكر في القارئ- أنا أكتب لأنني أريد أن أكتب، بالأخير الرواية فإذا لم تقنعني الشخصيات لن أصدقها. أتوقف عن الكتابة لأنه سأكتشف أن الرواية فشلت قبل أن تبدأ يجب أن أصدق قبلك أنت كقارئ ويجب علي أنا الدخول في الحالة وبالتالي أن أصدق الشخصيات كأنها حية أو أتوقف عن الكتابة لأنه لا معنى للكتابة إذ لا أصدقها فكيف أنت ستصدقها فانا لا أصدقها فكيف سأشتغل معها وأتناقض معها وأتمارك كي تصل بالأخير إلى عمل أدبي وبهذا المعنى الملح والبيض أو أشياء أخرى في رواياتي هي صيغة روائية حتى أكتشف المعاني والدلالات المختلفة أو المختلف الموجود في العمل الأدبي كي أستطيع معرفة تأثير الكلمة في القارئ.

- مات غاندي في شوارع بيروت غشطي بالجراند لما علاقتها بالإعلام العربي ؟

في الحقيقة فكرة الجرائد راودتني. وأنا أكتب الرواية، فكنت أن غاندي الصغير غشطي بالجراند أي أنه غشطي بالكلمات أي أنه كشفني بالكلمات وما كنت أفكر بالإعلام. وأنت كقارئ يمكن أن تعتقد أنه الإعلام العربي، هذه إحدى المقراءات وأنا طبعاً أحترم الآخرين ولا أفرض على القراء قراءات ما على رواياتي فالقراء أحرار وبالأخير الرواية ملك للقارئ وليست ملك الكاتب مائة بالمائة أنا لا أعمل مؤتمرات وأعمل ندوات والناس يعملون قراءات وأقول للقارئ لك حقك ولا اعترض لي على حقك لأن هذا الكتاب لما قبلت أن أنشره أنا قبلت أن يصبح ملكك أنا أعطيك إياه.

- لماذا تعددت أسماء غاندي في الرواية ؟

الرواية قائمة على الأسماء كيف أعطى ابنه اسمه ؟ كيف ابنه له ثلاثة أسماء ؟ اسم الذي أعطاه إياه

أبوه هو اسماً جده واسم يكون متفق عليه مع المهنة وأعطاه اسم آخر خوفاً من الحرب فاللعب على الأسماء هو لعب على الهوية هو صراع حول الهوية فالفكرة إذا ربطنا هذا بالصحف التي غشطي بها غاندي وعملياً غاندي غشطي بالكلمات، والرواية هي أن تكشف غطاء الكلمات بكلمات أخرى إذن هي لعبة صار كل شيء مغشّي بالكلمات نحن لا نستطيع أن نفكر إلا بالكلمات ولا نستطيع أن نصنع حياتنا إلا بالكلمات ومن ذلك أنه عند العرب كلم أي جرح والكلام يجرح أكثر من السيف لأن الكلام وقعه أكبر من وقع آخر، الكلام يصنع الكينونة فكينونتك مصنوعة بالكلام باللغة هنا اللغة يعني الكلام يكشف جسداً مغشّي بالكلام ورحلة هذا الكشف يعني كلام يكشف كلاماً وكلام يغطي كلاماً وهكذا، أنا تخيلت وتبينت الرواية تقول لي هذا ما أعجبني أقول لك هذا رأي وأنا لا أفرض هذا الرأي على الآخرين وكتب أصدقائي عن غاندي وناقشوني ولم أقل لهم اتكروا هذا هم أحرار.

- هل من علاقة رمزية إيحائية بين بطل الرواية غاندي الصغير وبين لبنان بلبنان المهاتما غاندي زعيم الهند ؟

هناك علاقة فعلاً بين بطل الرواية وبين المهاتما غاندي زعيم الهند وهو رجل عظيم وهو قائد ثورة الهند نحو الاستقلال، وأما غاندي بيروت فهو إنسان بسيط يبحث عن لقمة العيش وهو رجل إذا تكلم تأتأ وتلعثم في كلماته وإذا مشى تعثر في خطواته نتيجة وضع مرتبك فرض عليه فهو في صورته هذه هو نحن الآن إذا قارنا بين الوضع القائم في العالم العربي وبين وضع الهند فإننا مازلنا نتعثر ونراوح مكاننا وغاندي ما يزال يتعثر بالأشياء والكلمات هذا أولاً، وثانياً غاندي لم يسمّ حاله غاندي بل الأستاذ الأمريكي هو الذي سماه غاندي لأنه فيه الأسطورة وأنت تعرف أن الاستعمار آلة فظيمة على المستوى الفكري، وقد فكك المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد تلك الآلة المعقدة خلال بحثه في الاستشراق فغاندي الذي هزم الغرب - الاستعمار البريطاني - أصبح بعد ذلك اسماً تراثياً



الفخار النابلي المعاصر :  
من «الشواطئ» و«المطلي» إلى «الفني»

يحيى الغول  
جامعي تونس



ARCHIVE

http://www. .... m



قل (قطع "دوافر") وبعد (قطع "حرار") لتسي.

## مقدمة :

تدور ما يتم زخرفة الفخار «الشّوّاط»، وهي تستخدم الحرف اليدوي. ويتميز الفخار «المطلي» بالطلاء بحرفه من عمة الأطلية المصنوعة من أكاسيد حارّة لالوان، هي تحديدا الأصفر والأخضر. ومن بين الحرفيين المعاصرين الحديث والمعاصر تتميز بحار التونسي بحجم إنتاجها «المطلي» ونوعيته الراقية.

يعبر عن مكر حرفي، وهو من الحرفيين الذين يعملون في مدينة الحرف الفسة. وقد ظهر نشاطه وازدهاره تحديدا ذلك أنها تشتهر تاريخيا وعلميا بالمتنوع المتطور الجميل.

يعود تاريخ الفخار بنابل إلى عدة آلاف من السنين، أي على الأقل منذ بداية التاريخ وخاصة منذ بداية العهد البوني. وقد ظهر نشاطه وازدهاره تحديدا في العهدين القديم والمعاصر. لذلك لقيت في العهد المعاصر باسم «مدينة الخزابين».

الفخار صناعة تقليدية أو حرفة فنية متنوعة العناصر لا فقط من حيث الشيء المنتج في أصنافه واستخداماته بل أيضا في مستوى الإنتاج من حيث المواد الأولية والتقنيات والإجراءات والنماذج الفنية، وغيرها. المعلوم أن أول أصنافه يعرف باسم الفخار «الشّوّاط» وهو فخار مسامي. وثاني الأصناف في التراث الأصيل للفخار النابلي يعرف باسم الفخار «المطلي» وهو فخار غير مسامي.

لقد تطوّرت الفخار المعاصر بنابل بسرعة على جميع المستويات، المهنية والتقنية والتجارية والجمالية والثقافية. وهذا ليس بغريب عن حرفة ذات خصوصية محلية عرفت بالابتكار والتجديد إنتاجا، وبالنشاط والحيوية تجارة وأعمالا (2).

فعلا تطوّرت حرفة الفخار بنابل من إنتاج موجه نحو صنف الفخار النفعي، مثل أواني الشرب (من الفخار «الشّوّاط» مثل «القلّة») وأواني الطبخ (من حجر «المطلي» مثل «الكسكس»). إلى إنتاج المصنوعات الحديثة (في بداية القرن الواحد والعشرين) المتنوع والموجه بالأحرى نحو إنتاج قطع وتحف لزينة

اجتهاد «يار ليس» و«أندري لوي» (3)، في إطار «معهد الآداب العربية» والمركز القومي للفنون التونسية.

ومنذ الاستقلال وخاصة في الحقبة الأخيرة تَعَدَّر تحيين دراسة الخزف النابلي وتجديدها. واجهت هذه المقاربة الأولية العديد من الصعوبات واعتُمدت على البحث الميداني لعدّة سنوات بالزيارة والاستجواب والتحقيق الاجتماعي والتوثيق المصوّر.

#### 1) «الشّوّاظ»، الفخار التقليدي المسامي بنابل.

يتميز إنتاج الفخار التقليدي «الشّوّاظ» بنابل تاريخيا عن نظيره بحرية بالتخصص في القطع ذات الأحجام الصغيرة والمتوسطة، ويتنوع المنتجات لتغطية مجموعة عريضة من طلبات السوق. تتكوّن منتجات الفخار المسامي «الشّوّاظ» سائل أولا من حاويات المياه للشرب وثانيا من «الزّوي» والمنتجات المعدّة للظّلاء (مثل «الكسكاس») في «حانة» مع لاحقة (مرحلة الفخار «المطلي»).

المحلات وتحميلها وتأثيثها، على مثال الابتكار الأخير في إنتاج الأغطية الفخارية للمصابيح.

وقد سبقت مرحلة التطوّر المسامي، خلال نصف الأول من القرن العشرين، في الإنتاج المستحدث المشهور باسم «الفخار الفني» المتعدد الألوان والأشكال لترويح قطع متنوّعة مثل المزهريات ومناضل السجائر وطواقم القهوة وغيرها. فلا شك أن فخار نابل المعاصر تطوّر عبر قرن (القرن العشرين) من التّقدم والازدهار والشهرة محليّا وسياحيّا.

#### فما هي أبرز ملامح تطوّرات الخزف النابلي في العهد المعاصر، وتحديدًا ما هي حصيلتها اليوم في مطلع القرن الجديد؟

لمقاربة هذا الاهتمام، في هذه المعالجة الأولية، يمكن استعراض مختلف اختصاصات الخزف النابلي على ملامح كل منها وعلى الحالي. علما أن الخزف النابلي حطّى بمرحلة من منتصف القرن العشرين، في



خراف على دولاب يحزّكه المحرّك الكهربائي وبشكل طين بطرقة. عرض يوم المخار «الشّوّاظ» في شهر التراث لسنة 2008



فخار «صنوبر» ومفوس، صنف قبل الشوي

(على أن يكون فخاراً عربياً للبلاد التونسية) رمدته  
«الزيتونة» التي كانت تسمى «الزيتونة» والتي يتم حطها برمل  
«الزيتونة» (أي زيتون) ثم تسمى «الزيتونة» (أي زيتون) ثم تسمى «الزيتونة»  
\* استبدال الطريقة القديمة بالطريقة الحديثة لتحريك  
الدولاب؛

\* انتشار طريقة «الصب» في إنتاج الفخار باستخدام  
طين طريقة المذكورة، وتمثل طريقة «الصب» في  
عملية صب الطين السائل في قالب من جص، وأصبح  
الانتاج التقليدي للفخار على الدولاب مقصوراً على  
بعض الأصناف الخزفية ومهدداً حرفياً بالاندثار.

\* إمكانية الأشغال الأكثر إزهاقاً ليد العاملة عند  
إعداد المادة الأولية؛

\* تواصل استخدام الفخار التقليدي («الكوشة عربي») في  
المهلب المباشر والذي يوقد بالخشب والنفثيات النباتية؛  
\* التحلي عن الأحداث الذي أدخل في منتصف القرن  
العشرين والمتمثل في القرن المسمى بالحديث («سوري»)

لقد صمم دولاباً فخارياً «صنوبر» في الناحية الشمالية الغربية  
خياراً في التحكم في النار، وتسمى «صنوبر» وتسمى «صنوبر»  
عمل «المعلم» الفخاري بقدر «صنوبر» ثم تسمى «صنوبر»  
مجالات إنتاج الفخار «الصنوبر» بنابل، أولاً تسمى «صنوبر»  
فمن من قطع المحاور «صنوبر» ثم تسمى «صنوبر»  
تحويلها بين دولاب الفخاري والتي يد «الكوشة العربي»  
في وحدات الإنتاج المعروفة باسم «جبرابنة» والمتشرة  
خاصة بالشمال الشرقي للمدينة بالحي المعروف باسم  
«ربط الجبرابنة»، وثالثاً ترتيب المنتجات بصنفها  
«الصنوبر» و«المطلي» وإتمام التاج حسب المواصفات  
الاصطلاحية، ورابعاً وأخيراً توزيع الإنتاج. هكذا يجمع  
«المعلم» الفخاري خبرات الحرفي وحتى الفنان المبتكر  
مع خبرات رجل الأعمال الفطن النشط.

لكن تطور الفخار التقليدي «الصنوبر» بنابل، شهد خلال  
الصف الثاني من القرن العشرين، ملامح خطيرة منها:  
\* استبدال تدريجي للمادة الأولية التقليدية الطفل  
الأصفر المستخرج محلياً بالطين المنقولة من طريقة



في «الذهب المعكوس» والذي يوجد جزئياً بالنقطة؛

\* انتشار مطرد للقرن الآلي التشغيل بآلة تصبغ سني  
قطع الفخار من الحجم الصغير المصنوعة من طين طرية؛

\* تطوير طريقة النقش على الطين اللين (بعد  
التجفيف الجزئي) لحفر أشكال هندسية وزهور؛

\* أصبحت منتجات الفخار «الشوطة» تمثل في  
المزهريات وأواني زينة الحدائق بعد أن كانت توفر  
أواني الشرب تلك التي لم تعد قيد الاستخدام؛

\* اندثار خبرة تشكيل عدد من أواني الشرب على  
الدولاب التقليدي مثل «السفال بو روحين» (ذو غلايين)  
و«الغالة البقاقة» (تحدث صوتاً عند سكب الماء بسبب  
شكل عنقها).

\* التنوع الكبير في المنتجات المعدة للطلاء وسرعة  
استجابتها مع طلب السوق في تناسب مع تغير طلبات  
الاستهلاك ومع مقتضيات الابتكارات والأذواق والتصميم

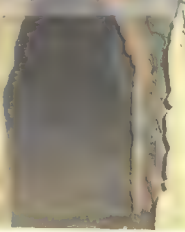
وعموماً تمكن الفخار «الشوطة» من الصمود أمام  
نظرات العالم المعاصر أفضل من منتجاته التقليدية  
المغار التقليدي النابلي

وتشمل راحة عصير (ماء) نحوب بين حجار  
«الشوطة» و«القصي» فهو راحة حصة بأواني الجاه  
بالفخار «الشوطة» والملاحق بها تستخدم صريقة تشييد  
مثير للإعجاب على راسه عصير نحوب على حجار  
«الشوطة» شكلاً لا تكدر ترى ثم تصير في لون أسود  
لامع إثر غمسها في حمام من الكبريت الحديدي («الزاز»).

(2) الفخار المُطلي التقليدي المسمى «مُطلي» نابلي:  
ويستند تقليدياً على ثلاث خطوات: إعداد أكاسيد  
المعادن والأطلية اللّماعة، ثم التزيين والتلميع، وأخيراً  
شحن الأطلية

إن الأكسيد الأساسي هو أكسيد الرصاص (المسمى  
ب«داحة حرقه» بقرية) فأكاسيد تنويع فهي تعتمد  
لحدها على لأحدها «الحديد سواد نبي» و«الحديد»  
والجديد... حصار (لون بني مسحي) في  
رسمه حط... من إلى الحصة لأوى في رشح  
الفخار المُطلي تستوجب إعداد أكاسيد المعادن وهو  
تقليدياً... من حرق حرق (محرق) ونحس  
في... حرق (محرق) ثم إعداد طلاء

http://www.khata.com



دوشه هربي: باب شحن الكوشة، وتظهر أرضية الكوشة بفتوحات وصول النار



عرض يوم الفخار "الشّواط" ماي 2008

التلميع، وتتميّلات، وتنوّعات المَعِين،  
وأوراق النباتات والزهور.

بدأت خلال أثلث الأخير من القرن العشرين،  
أصبح المِطليّ تابل معرضا للاندثار. فعلا انقرضت  
نهائيا بعض اختصاصاته من منتجات وطرق إنتاج  
وغبرات. هكذا يلاحظ ما يلي :

\* لقد انقرضت زخرفة أواني الشراب من الفخار  
«الشّواط» بعصر ماء الخروب إنتاجا وخبرة.

\* تمّ نقض إعداد أكاسيد المعادن وطلاء التلميع،  
فتمّ إهمال المَحْرَق والمِشْحاق. والمؤسف أنّ المواد  
الصناعية من أكاسيد المعادن وطلاء التلميع المتوفرة  
بالسوق عاجزة عن إخراج الألوان ببريق وجمال الأطلية  
من المواد التقليدية.

\* لقد مضى زمن منتجات الفخار المِطليّ التقليدية  
واندثر نمط استهلاكها. وعوّضتها المنتجات الاستهلاكية  
الحديثة : من الحزف الصناعي «الصيني»، والأواني

التلميع فهو اختصاص العرف المِطليّ يحدّق  
الحكوات بحدودها. وأكاسيد التلوين

في الخطوة التالية، «التحطيط» أي التزيين برسم  
الخطوط والأشكال التقليدية يسبق «التفطيس» أي الطلاء  
اللتعاب بلون واحد أو بلونين الأصفر والأخضر. وأخيرا  
في الخطوة الثالثة، الشّي في القرن («كوشة عربي») هو  
مرة أخرى اختصاص المعلم لايقاد النيران.

تُستخدم الأواني المِطليّة بما أنّها غير مسامية في  
الطبخ وفي خزن المؤونة («المؤولة» السنوية. وهي  
تصنّف إلى أربع مجموعات : أولا الحارر، وثانيا  
الأواني المستوّعة، وثالثا أواني الطبخ والأكل مثل  
الصحون، ورابعا المصاييح.

أما أشكال الزخرفة التقليدية للزينة سواء في  
الفخار المِطليّ كما في زخرفة الفخار «الشّواط»  
بعصر الخروب فهي متداولة، ومن أشهرها: الثعبان،

مقطع بحمام سوسة) لتشكيل قطع فخار ووشيهما مرة أولى بأسلوب الفخار «الشَّوَّاط» التقليدي لكن باستخدام أدوات وعمليات خصوصية مبتكرة. ويطلق داخل الأواني بطلاء لامع شفاف مركب من الرمل الرقيق ومادة «البوراكس» (borax) قبل شيها مرة ثانية. لا يوجد سوى ورشة حرفية واحدة نسخ هذا النوع من الفخار من جملة سبع ورشات كانت موجودة في منتصف القرن العشرين زمن انتشار استهلاك هذه الأواني وازدهار إنتاجها.

وتشمل الصناعات الفخارية الحديثة إنتاج الفرميد المطلي، والأجر للبناء، والفخار الصحي (أنواع مطلية من قنوات تجميع المياه وتصريفها)، وأواني الحدايق والمنابت والزهور.

حديثاً، انقرض العديد من هذه الأنواع خاصة الصحية منها تلك التي عوضتها المصوغات الخزفية. من الأنواع ذات العلاقة بمواد البناء وتجميل المباني مثل حديد القنوات المطلية. بينما ازدهر على نطاق واسع إنتاج الأجر للبناء وأواني الحدايق والزهور هذه أصغياً.



«كاسكس» (جمع «كسكاس») جازة من الفخار الشَّوَّاط

الزجاجية، والأواني الرخيمة من البلاستيك، وغيرها. وتذكر من بين منتجات الفخار المَطْلِي التقليدية القليلة التي لا زالت تنتج، آنية الأكل المسماة «صَحْفَة» المستعملة بالمطاعم الشعبية، لكن طلاءها من نوع رديء.

\* عامة، أصبحت المنتجات الأصلية، من «مطلي» نابيل، الموروثة عن الحقب الماضية قطعاً متحفية.

### 3) الفخار الحديث النفعي، «الطنجرة»، خلال القرن الماضي بمدينة نابيل.

ظهر إنتاج جديد في قائمة اختصاصات الفخار النابلي المعاصر خلال النصف الأول من القرن العشرين. سخر الجديد في تطوّر الفخار النفعي الحديث تحديدًا الفخار الأحمر للطبخ والفخار الصناعي بأنواعه.

لقد أحدث فخار الطبخ الحديث نابيل نهجاً جديداً لإنتاج الفخار النفعي. حيث أصبح يتم إنتاجه في مصانع فخارية حديثة، بدلاً من الإنتاج المنزلي التقليدي. هذا النوع من الفخار يتميز بكونه مقاوماً للحرارة العالية، مما يجعله مناسباً للطبخ على الغاز.

القادمة من الحاضرة تونس ومن وراء البحر المتوسط بتأثيرات إيطالية وفرنسية على تطوّر الاختصاص الحديث الذي عرف باسم «الخزف الفتي» النابلي. وقد برع في هذا الاختصاص جيل من الخزفين، منهم من يُعتبر من الفتيّين، رَسَم سمات «الخزف الفتي» النابلي خلال النصف الأول من القرن العشرين.

تميّز الحرفيون المختصون في هذا «الخزف الفتي» بنابل، مقارنة مع الخزافين التقليديّين، بحدادته مؤسسة على شكل المنتجات وزخرفتها. تختصّ زخرفته الحديثة بتعدد الألوان مع تفوّق للون الأزرق وبناظره بالطابع الأندلسي أو الفارسي. أما الأشكال الجديدة فهي مستوحاة من التأثيرات المتوسطية القادمة من أوروبا عبر البحر الأبيض المتوسط.

تعتمد هذه الميزات الحديثة على تقنيات خزفية جديدة من قواعدها استخدام المينا (الطلاء اللامع) بسميّة «أبيض عربي» (أو الأبيض «القصوي» الذي يصنع محلياً يدويّاً من شتّى الرصاصات) وبصافه أكسيد النحاس. هذا المزيج يعطي الخزف «الزرق» الذي وُجدت شتّى مجسّداته



أواني لعاء من العمار الشّواطئ مرمره بصير الحروب، الخزف الفتي

وتوصل إلى هذا وأصبح قطاعاً صناعياً مع أنّه لا زال يحافظ في عدّة من الورشات على خبرته في «الخزف الفتي» وانتمائه لهذا الصنف الحرفي.

#### 4) «الخزف الفتي» النابلي.

في القرن التاسع عشر (ميلادي)، كانت نابلي مركزاً مزدهراً في حرف الفخار يفرعها «الشّواطئ» و«المطلي» (بالأصفر والأخضر والبّي). كما بدأ إنتاجها في «الجليز» في ذلك العهد. تاريخياً بدأ تطوّر الخزف الحديث النابلي منذ ما قبل أواخر القرن التاسع عشر، فنّافس حرف العاصمة تونس المعروف باسم «القلالين» (4) نسبة إلى الحي المشهور قبل أن يخلفه تراثاً وازدهاراً. ففي أواخر القرن التاسع عشر، ساعدت التأثيرات



الخزف، كوشة لحرق الرصاص والنّاج

والجدير بالذكر أنّ «الخزف الفتي» النابلي هو حصيلة مساهمات متنوعة من حرفيين مهاجرين من إيطاليا وفرنسا وطرابلس والجنوب الشرقي التونسي، تسكنوا بنابل وعملوا في مختلف اختصاصات الخزف بها. فقدّموا بالإضافة في تطوير حرف الخزف المعاصرة بنابل. ومن أشهر القرنسنيين الذين ساهموا في تطوير «الخزف الفتي» بنابل يذكر: «تيودور ريفيار» (Théodore Rivière) في 1892، و«لويس تيسسي» (Louis Tissier) في عام 1898، و«ترونيي» (Troniet) و«بلنجي» (Bellanger) في عام 1908 يتعاون الخزفي «شملة» القادم من العاصمة تونس (لمدة سنتين)، وخاصة الشريكين «دي فركلو» (De Verclos) و«فور ميلر» (Faure-Miller) في بداية العشرينات (في الثلاثينيات). لعلّ القديم «الكاتبة بشارع البحر» للتدّ اودهرت حرف الخزف بنابل خلال التصف

حافظ على سرّه بعض الحرفيين الذين لم يشر معهم حولي منتصف القرن العشرين.

وشجّع عن مدح لأسعدي وفتح سوق لتوسّية أمام المصنوعات أنّ الأطلية الكيمائية التجارية عوضت الإنتاج المحلي من المينا المتناسب مع التراث النابلي. ولم تترك لأصبة «مستوردة» درجة جمال ألوان الأطلية التقليدية وتناغم تشكيلاتها فكان انتشارها على حساب النوعيّة الفنيّة للمنتج الأصلي النابلي. تشمل ألوان الأطلية التقليديّة الأبيض والأزرق والأخضر والبفسجي والبيني والبرتقالي.

وبعد عمليّات التفتيش والتخطيط والتلوين، تأتي عمليّة الشّي بقيادة المعلم شخصيا وبخبرته الراقية والملاحظ أنه يشرف بنفسه على بناء القرن المخصص للـ «الخزف الفتي» حسب المقاييس المحليّة وعلى إصلاحه وصيّه.



الخزف الطنّيني، حوزة منطقة في الطلاء المتناغم من (على اليمين) و«عد (على اليسار) الشوي



الفخار المصنوع في نابلي، قطع من إنتاج "حرارة" ( )

في القرن العشرين في صريف. كان هذا الفن يمارسه صانعو الفخار في نابلي، الذين كانوا يبيعون منتجاتهم في الأسواق المحلية. كان الفخار يزين بالزخرفة اليدوية، وكان يزين بالزخرفة اليدوية. كان الفخار يزين بالزخرفة اليدوية، وكان يزين بالزخرفة اليدوية.

و تختلف طرق الزخرفة بين «أسلوب الخروب» وهو «تخطيط» مباشرة على سطح الفخار الشواطئ يتم تلميعه في ما بعد بالتغليس للتلميع، وبين أسلوب الفخار المصنوع في نابلي وهو «تخطيط» يتمثل في زخرفة ملونة بالأخضر والأسود أو بالأزرق على أرضية مطلية بلون فاتح يغطس ثانية للتلميع.

فمن منتجات «الخزف الفتي» النابلي الأكثر شعبية وشهرة في القرن الماضي تذكر المزهريّة المسماة «عائشة»، والصحن الحائطي المزخرف بالأشكال والألوان، والدف المسقى «دربوكة». لكن بعد قرن من الزواج في السوق الداخلية والسياحية، فقدت خرة صنع مزهريّة «عائشة»، وعوّض الدهن العادي الطلاء الخزفي في زخرفة «الدربوكة» قبل أن تفقد طراقتها.

الأول من القرن العشرين في صريف. كان هذا الفن يمارسه صانعو الفخار في نابلي، الذين كانوا يبيعون منتجاتهم في الأسواق المحلية. كان الفخار يزين بالزخرفة اليدوية، وكان يزين بالزخرفة اليدوية. كان الفخار يزين بالزخرفة اليدوية، وكان يزين بالزخرفة اليدوية.

و شارك العديد من هؤلاء الأعراف في المعارض بالخارج، ومنهم من فاز في مختلف المسابقات وحازت أعمالهم الجوائز والشهادات والميداليات. فعلا تمّت مكافأة خزافين نابليين فرديا مثل الاخوين حسن وحسين عبد الرزاق أو محمود بالأمين بشهادة تذكارية من معرض مرسيليا عام 1922، وبدرجة «الميدالية الذهبية» من المعرض الدولي لقنون الزخرفة والصناعة الحديثة بباريس عام 1925.

لقد استوعب هؤلاء الحرفيون في آن واحد التأثيرات المستوحاة من مدونات وفهارس الخزف الفارسي والمتوسطي، وموروث الفخار القديم من تونس العاصمة

المسماة «عائشة». واستفحلت هذه الظاهرة مهذبة تراث الخرف الباليي بمختلف اختصاصاته.

### 5) الجليز النابلي

أما الإنتاج الحرفي التقليدي للجليز النابلي (المرتبات ، لوحات الخزفية)، المزدهر حاليا، فقد وجد ازدهاره ومستقبله في الحفاظ على خصائصه الأصيلة كما ضبطها عصره الذهبي في عهد خزافي النصف الأول من القرن العشرين. إن شهرة جليز نابل تعود على الأقل إلى القرن التاسع عشر. فقد كانت شائعة إلى درجة كمب الطلبات التجارية لبلاد الباليات رغم منافسة الواردات من إيطاليا والبحر الأبيض المتوسط بصفة عامة. وأصبح جليز نابل يصدر في حوض البحر الأبيض المتوسط خلال النصف الأول من القرن العشرين.

في منتصف القرن العشرين، ثم ارتفعت نسب الإنتاج الصناعي والتوريد إلى أن اندثر الإنتاج اليدوي. أما في الزخرفة فهي مشتركة بين الجليز النابلي والجليز المسمى «الخرف الفتي» من خلال ملون ومزج وشبه ثانية.

وبالفعل، لقد جدد «الخرف الفتي» النابلي خلال النصف الثاني من القرن العشرين بالكامل أشكال منتجاته وزخرفها تحت ضغط السوق وتقلباتها. وتضافرت عدة عوامل لدفع التغيير منها تحولات الطلب المحلي ومتطلبات السياحة وعقود التصدير إلى المساحات التجارية الكبرى بالعالم الغربي وخاصة بالسوق الأوروبية.

و أسهمت هذه العوامل في تسارع التطورات على طريق الابتكارات التي تجاوزت أسلوب «الخرف الفتي» التقليدي المتخفي نحو تنوع كبير في الأشكال والزخرفة المستحدثة المتفتحة بسرعة. هكذا أصبح لتصميم ولتكنولوجيا وللفنون الجميلة وللأهواء التجارية العالمية دور فعال في تسريع وتيرة تحولات والابتكارات في «الخرف الفتي» الحالي.

و بالتوازي مع التجديد فُقدت عدة مكوّنات أسلوب «الخرف الفتي» التقليدي وأصبحت متجيزة فمن التحولات النوعية في الحرفة تغير طرق الإنتاج وأصناف المنتج. وفي الأثناء غابت عدة منتجات بالتوازي مع اندثار المهارات والخبرات في الصناعات التقليدية. والخبرات المتدثرة التشكيل اليدوي على اللوحات لمهزومة الحجم الكبير، والصنع اليدوي على اللوحات لمهزومة



مخار الطنج الحديث من نوع "طجرة"، "طواجن" (جمع "طاجين") داخلها معطني بالـ"أوراكس" قبل (على اليسار) و بعد "الشمار"

قبل المهندسين المعماريين وعامة السكان. ومن عوامل ازدهار هذا القطاع الخزفي حرفيا وصناعيا تلاومه في أن واحد مع الطلبات المصرية ومع تعزيز التراث.

إن مجموعة لوحات الجليز بشارع الطيب المهيري (طريق البحر) بنابل التي وهبها للمدينة أكرم الخزافين في ستينات القرن العشرين بمناسبة تشييد المبنى الجديد معروض سن (1967)، سنر بمدح متحفه من روائع الجليز النابلي في أوج حرفته.

هذا في مستوى الانتاج وأصنافه، أما في مستوى الوضع السكاني والاجتماعي لقطاع الفخار بنابل فقد شهد بدوره تحولات جذرية بينها التحقيق الاجتماعي الميداني المنجز أخيرا.

## 6) التحقيق الاجتماعي حول الخزافين بنابل سنة 2009

استند التحقيق الاجتماعي حول الخزافين بنابل سنة 2009 في إطار جمعية صيانة مدينة بنابل على ثلاث دوائر: بحسب الفئوس ومشاركة الفاعلين الاجتماعيين.

هذه التحليل الاجتماعي من ناحية إلى تحديد دوائر الفاعلين الاجتماعيين، من ناحية أخرى إلى تحديد وضع حرفتهم وخصائصها العامة إثر التحولات المعاصرة. شمل البحث أساسا حرفي حي الفخارية بالمنطقة الصناعية كما حاولت شمل جل ورشات الخزف المنتشرة بمختلف الأحياء السكنية للمدينة. تنوع نتائج التحقيق بين ما يخص اليد العاملة وما يتعلق بالأعراف.

### اليد العاملة :

بلغ عدد المجموعة المستجوبة 167 عاملا، وتبين أن نسبة الذكور تبلغ 80 % وظاهرة نشاط الاناث في القطاع جديدة وأن نسبة الخمس من الفتيات مرشحة للازدياد السريع. وأكثر من نصف العمال كهول في مقتبل العمر



الفخار الصعي المطلي، أثواب عفة ورشة بالأبين ويحمل إيفالها حوري بسنة 2009

لكن لزخرفة الجليز خصوصيات وأشكالها العديدة والمتنوعة. فمن أبرز الأصناف يذكر :

\* المربعات: المطلية بلون واحد، أو لونين معروفة باسم «جناح خطيفة»، أو عدة ألوان برسوم هندسية (أسلوب «مروكي»)، أو برسوم تراث «المطلي» أو «تونس القديمة» و«الفلايين».

\* اللوحات : برسوم الزهور على الأسلوب التركي، أو بالزخرفة النباتية المكثرة على الأسلوب الفارسي، وخاصة يشهد المزهرة من العهد العثماني ورسوم المعالم أو الأغصان المتداخلة في الحداثق تحت الأقواس

وتمثل مربعات الجليز ولوحاته مظهرا بارز الأهمية في واجهات المباني والمعالم ذات الأسلوب الأندلسي الجديد خاصة في عهد الحماية. ولا زال الجليز النابلي يبرعته أو لوحاته يحظى بالطلب في كامل البلاد من



الشاقة في علاقة بمهامه وكذلك بيته . وفي هذا إشارة إلى ظروف العمل في حي الفخاخية بالمنطقة الصناعية الذي لم تستكمل تهيئته . كما يدركون أن المهنة تشهد تحولات تحديدا نحو تسرع نسق العمل وما ينتج عنه من إرهاق . لكنهم مقتنعون بأهمية قطاع الفخار وأغلبهم (ثلاثان) متفائلون بمستقبل حرفتهم .

#### الأعراف :

رفض بعض الأعراف التعاون مع هذا البحث الميداني لأسباب لها علاقة بالجباية وبظروف اليد العاملة . وبلغ عدد المستجوبين 74 عرفا خزافا ينتمي ثلثهم إلى القطاع الصناعي والبقية إلى القطاع الحرفي . و جميع الأعراف من الذكور والكهول وقد تجاوزوا نسبة الثلاثين سن 40 سنة . كما أن جميعهم تقريبا من جهة الموطن القبلي والوسط الحضري وتحديدا من

بين 20 و40 سنة بينما تمتد فئة ما فوق 50 سنة 7 % فقط . وأغلبهم (80 %) من جهة الموطن القبلي والوسط الحضري لكن نسبة اليد العاملة المهاجرة والنازحة في ازدياد السريع . أغلبهم (90 %) يقيم بالوسط الحضري ، وأكثر من نصفهم غير متزوج . كما أن أكثر من نصفهم لم يتجاوز تعليمه المستوى الابتدائي .

والمهم في المجال المهني أن 40 % من هذه العمالة حديثة العهد بقطاع الفخار ولا تتجاوز تجربتها المهنية الخمس سنوات . إنما عملهم مستقر في قطاع الفخار و70 % يعتبر نفسه مترسما في ورشة عمله . باستثناء 8 % تخرجوا من مراكز التكوين المهني تعلم أغلبهم الحرفة بالممارسة . وفي الواقع جلهم يد عاملة غير حرفية فلا يمثل الحرفيون سوى نسبة 14 % . ويتم خلاص الأجر شهريا أو أسبوعيا .

و يعتبر العمال أن أكبر صعوبة في عملهم هي طبيعته



معرض "يوم الحرف اليمني" عرض لآثار سنة 2010



خزف عسلي - صنع في مسقط عمان - صنع الخزف اليدوي - صنع الخزف اليدوي



خزف عسلي - صنع في مسقط عمان - صنع الخزف اليدوي - صنع الخزف اليدوي

خزف عسلي - صنع في مسقط عمان - صنع الخزف اليدوي - صنع الخزف اليدوي

خزف عسلي - صنع في مسقط عمان - صنع الخزف اليدوي - صنع الخزف اليدوي

## 7) آفاق التكامل بين الحرفي والفنان في الخزف النابلي

التراث اصطلاحاً هو عامة الموروث المشترك لجماعة أو بلاد، ومن أبرز مجالاته التراث الحرفي والعسلي. ويعتبر الفن، أي ابتكار الأعمال ذات الجمالية، من أهم مكونات التراث والشخصية الجماعية. وخلال النصف الأول من القرن العشرين كانت الحرف بالمحمية تسمى رسمياً «الفنون التوسية»، ومع الاستقلال أصبحت تسمى «الصناعات التقليدية» وموضوعياً، يوجد تكامل بين الفنان الخزفي والحرفي

أصول نابلية وبقيهمون بالمصنع نسبة المتزوجين في هذه الفئة إلى 30% يتجاوز الأكثر من نصفهم المستقر لا يتجاوز آخرون في الثاني وكذلك العالي

والمهم أن أغلبهم (ثلثين) من المهن يتبع شجرة مهنية عمق 20 سنة وأغلبهم (ثلاثة أرباع) يملكون عقارات ورشاتهم ويشكون ضيق المجالات بالورشة وخارجها. ومن حيث الاختصاص يتوزع الأعراف تقريبا بالتساوي بين الفخار التقليدي والخزف المعاصر مما ينعكس على استعدادهم للتجديد.

و يعتبر الأعراف أن أكبر صعوبة في أعمالهم تتعلق شغل اليد العاملة الحرفية والمنضبطة. لكن أغلبهم معبرون عن رضاهم على عمالهم. أما الصعوبة الثانية فتتعلق بالبيع والترويج.

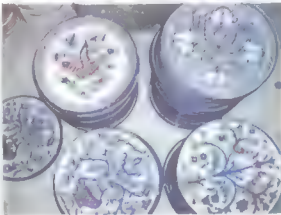
و الظاهر أن الهي الصناعي شمال المدينة في حاجة إلى التهيئة وأن حي الفخاخرية بالمنطقة الصناعية في حاجة إلى التوسعة وتحسين ظروفه للعمل والحياة.



"الخرف الفتي" النابلي الحالي، أشكال جديدة و أساليب مستحدث

هذا العمل ابتكارات طبعت ملامح أسلوب «الخرف عتي» النابلي، ومنهم من يُشهد له بالعفوية الفنية مثل الأخوين حسن وحسين عبد الوزاق.

خلال النصف الأول من القرن العشرين وواصل مسيرته الفنية من الأذهار والتحديث خلال النصف الثاني من القرن العشرين وفي أثناءه نجح



"الخرف الفتي" النابلي الحالي، زخرفة متنوعة ومشتركة بين القطع والمرتعات



"الخرف الفتي" النابلي في منتصف القرن العشرين، صحن حاطلي.

الخزفي، بما أنّ الفنان في حاجة إلى الحرفي كما أنّ الحرفي في حاجة لابتكار

وفي التراث الخزفي النابلي العتيق، القطع، سواء من الخرف «المطلي» أو «الخرف العتيق» وقد برع في اختصاصه خلال النصف الأول من القرن العشرين، تحيل من الخزفيين منهم من اشتهر بأعمال اعترت فية. وقدم

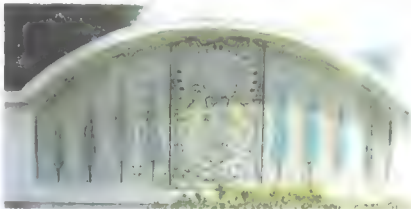


خرف عتيق، صحن حاطلي (أسلوب "مروكي")

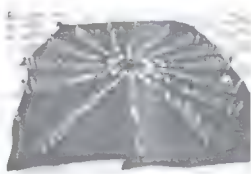


بوحة حرفة مسجد سمرقند - "فركلو" و "فورمبار" (السنكات "قلل قديم" منح البحر بنابل ) سنة 1924 ، الموجودة بواحة

منس في الحرفه حاسبى قديمه - بوحة حرفة - شكيبيس شويشيس في مسجد  
عبد بقادر عباد (10 ماي 1921-27 جانفي 2005)  
هو حرفى دابلى شمع حرفة - حرفة فريده فهو دابلى حرم و



بوحة حليو بمصاه الخراز سنة 1967 من مجموعه نوحات طريق البحر سابل



فرص التشغيل بهذه الورشات. وفي المقابل إن الأعراف الخزافين بنابل في حاجة إشارات من حاملي الشهادات في الخزف قادرة على الإضافة في المهنة والأعمال. وهكذا تدريجياً أصبح طلبة المركز القطاعي للتكوين في فنون الذهب بنابل والمعهد العالي للفنون الجميلة بنابل يساهمون في رسم المستقبل للخلاّق للخزف النابلي.

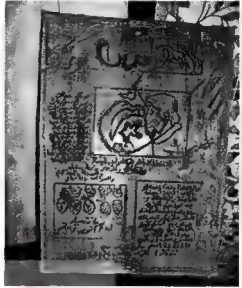
وبالفعل تدلّ معارض أعمال طلبة الإجازة في الخزف بالمعهد العالي للفنون الجميلة بنابل على افتتاح على المحيط الخزفي بنابل وعلى قدرات الطلبة على الابتكار وعلى الإضافة إلى مكاسب «الخزف الفني» النابلي. هذا ما برهن عليه معرض أعمال طلبة الخزف في إطار شهر التراث لسنة 2012 وما قدّمه من أعمال فنية خزفية واحدة (5). من هذه الأعمال الفنية الخزفية:

عمل مريم فرحاتي بعنوان «الدوام»، وهو محاولة لتوظيف خصائص الدوام في عمل تشكيلي يمثل تردد الحركة والنبات للتأثير في رؤية المشاهد. تعتمد التقنية تقطع الدوائر القطبية بالأوان البني والأخضر والأحمر. ويساهم التكرار في الشكل واللون والدوائر المتراكزة في التعبير عن حركة الدوران رغم واقع الثبات.

وعمل سامي الطاهري بعنوان «التظاهر الخزفي»، ويشير إلى تناغم الفنان مع الثورة التونسية في جانفي 2012. الفنان يشاهد مظاهرات الثورة ويمثلها بتنصيبه خزفية ترفع العلم وشعار «إرحل»، وهي ترمز كذلك إلى ثورة خزفية في عالم الفن التشكيلي.

وعمل رامي العبار بعنوان «إيقاع الفيتارة»، هو رحلة الفيتارة من الإيقاع الموسيقي إلى الإيقاع البصري التشكيلي ضمن ممارسة خزفية فية. في إطار العلاقة الحميمة بالفيتارة واستعصاء العزف على أوتارها توجه الفنان التشكيلي نحو التحول بالفيتارة من الإيقاع الموسيقي عبر «السّمفونية» التشكيلية الخزفية إلى الإيقاع البصري التشكيلي.

وعمل حمدية شابي بعنوان «أوضاع القفل»، وهو محاولة للانتقال بالقفل من الوضع الوظيفي إلى الوضع التشكيلي بحثاً عن مفاهيم المغلق والمفتوح ضمن



«الصحيفة والصفحة»، إحدى صحن من بنابل.

خزفي فنان أنتج أعمالاً فنية «مربعة أثرت من ناحية التراث الفني التونسي ومن ناحية أخرى أعنت تراث نابلي في «الخزف الفني».

ومنذ بداية القرن الحالي تطوّر التكوين الجامعي في الخزف بفتح مؤسستين بالمركب الجامعي بنابل هي «المركز القطاعي للتكوين في فنون الذهب بنابل» والمعهد العالي للفنون الجميلة بنابل. إلا أنّ افتتاح المؤسستين على محيطهما المهني الخزفي بنابل بقي محدوداً رغم حاجة الطلبة لتنظيم ترقياتهم بالمؤسسات الخزفية بالمدينة ورغم تعدد مبادرات المجتمع المدني لإشراك المؤسستين وطلبيتهما في التظاهرات الثقافية المتعلقة بالتراث والخزف.

وبعد صعوبات البداية حصلت بوادر التواصل بين المؤسستين الجامعتين والقطاع الخزفي بنابل بما أنّ الحاجات متكاملة بين الطرفين. فطلبة الخزف في حاجة إلى ترقيصات منقّمة بورشات الخزف بنابل ثم عند التخرج إلى

ممارسة خزفية اطلاقاً من العقل . تعتمد التقنية الحذف والتصغير والتكبير في منظومة لها جملة من القراءات .

و عمل سنية سهيل بعنوان «الحضرة في الخزف» ، وهو تمثيل انطلق من تأثير فرجة الحضرة النسائية ورقصاتنا . وتعتمد التقنية الخزف الشواط والشعر الطبيعي والاسلاك الحديدية لتشكيل دمي واقصة مرتبة دائريا في منظومة رقصة خزفية .

و عمل منال بولعابي بعنوان «الصحيفة والصفحة» ، وهو تمثيل للصحيفة وللصفحة بين اللامقروء واللامرئي ضمن ممارسة تشكيلية خزفية ذاتية في التحرير والمكتوب ومعرضة للعموم برموز . تعتمد التقنية على تمثيل لوحات خزفية كتبت رمزا بحروف غامضة ورسوم وتنطية . فتكون الصحيفة الخزفية صحيفة لا مقروءة إلا على صاحبها .

## خاتمة :

في الختام يظهر أن نابل، في القرن التاسع عشر (ميلادي)، كانت مركزاً مزدهراً في حوض الفخار بفرعها «الشواط» و«المطلي» «بالأخضر والبني» . وفي أواخر القرن التاسع عشر، ساهمت التأثيرات القادمة من الحاضرة تونس ومن شمال البحر الأبيض المتوسط في تطوّر الاختصاص الحديث الذي عرف باسم «الخزف الفتي» .

و اصل «الخزف الفتي» النابلي، خلال النصف الثاني من القرن العشرين، مسيرته الطويلة على طريق التطوّر والتحديث . لكن عدّة تحولات نوعية في الحرفة غيرت طرق الإنتاج وأصناف المنتج فغابت في الأثناء عدّة منتجات بالتوازي مع اندثار المهارات والخبرات في صنعها ومن المهارات والخبرات المندثرة التشكيل اليدوي لتمثال الجمل وللمزهرة المسماة «عائشة» واستعملت هذه الظاهرة مهذبة تراث الخزف النابلي بمختلف اختصاصاته .

لذلك تمعدت حالياً المبادرات للحفاظ على تراث

الفخار النابلي وعلى تميزته بين الأصالة والتحديث . لكنها لازالت فريدة وثقافية تغيب عنها الإرادة السياسية والبرامج التنموية والتزام المجتمع المدني . هذا لا يعني أنّ القطاع في أزمة، بل بالعكس هو ناشط اقتصادياً ومتطور حتى ولو كان ذلك على حساب التراث التقليدي .

و فعلاً، الظاهر أنّ حيوية الخزافين نابل قدّدت التوقعات المتشائمة المتكررة حول فخار نابل الذي تمكن في العهد المعاصر على المستوى الاقتصادي من تجاوز التقلبات والتغلب على الصعوبات . إن فخار نابل المعاصر سواء التقليدي أو الحديث، في الماضي أو الحاضر، الحرني أو الصناعي، النفعي أو الفني، القديم أو المبتكر، يعرض سنوياً في معرض نابل في الربيع مع عيد الزهور والبريق منذ عام 1954 ، وهو يصدر إلى الأسواق والمجموعات المتحفية عبر أنحاء العالم .

ويشهد الوضع الشكائي والاجتماعي لقطاع الفخار بنابل حسب ما بينته التحقيق الاجتماعي في جويلية 2009 تحولات جذرية . منها في خصوص اليد العاملة القص في التكوين سواء على الطريقة التقليدية (تلمم المهنة بالممارسة بالورشة منذ الطفولة) أو على الطريقة العصرية (بمركز التكوين المهني) وقلة الاستقرار ودخول المرأة سوق الشغل الخزفي . ومنها في خصوص الأعراف من ناحية بداية الهرم وتعطل التواصل بين الأجيال وخاصة الصعوبات العقارية والبيئية لتنمية النشاط . ومن تبعات هذه التحولات مكنته الأشغال وفقدان خبرات مهنية وعمامة تناقص عدد الخزافين البارعين في العمل على الدولاب .

و لكن في المستوى الاقتصادي والتجاري البحث حافظ قطاع الفخار على ازدهاره النسبي ومداخيله الهامة . كما أنه بدأ يستفيد من الإضافة القادمة مع حاملي الشهادات الجامعية في الخزف المتحصّلين على تكوين في التقنيات أو في الفنون الجميلة .

و يبقى أنّ البعد التراثي والثقافي للفخار النابلي يستوجب دون شك الصيانة والرعاية المناسبة . وعلى كلّ فقد أصبحت الأعمال الحرفية المنجزة خلال القرن

إنّ الخزافين نابل هم ورثة تراث بآلاف السنين (6) يجتهدون بين التقليد الحرفي والابتكار ويواصلون حرفتهم النيلة التي أسست لشهرة مدينتهم في العهد المعاصر، وذلك في انسجام بين الإنسان والطبيعة والجمال.

الماضي (الحشرين) من فخار نابل ومستجانيها، تطهر اليوم بمثابة قطع فنية وتحف متحفية. فهي فعلا أعمال فنية مختومة باسم منتجها ومؤرخة بفضل أسلوبها، وتتصدّر المجموعات التونسية الخاصة والعامة من فنون الفخار.

## الهوامش والإحالات

(1) لستيزيل هذا التراث في مساره التاريخي والحضاري، أنظر:

Yahya EL-GHOUL, coordination : et hrib (r), sethom (s), slim (l), zangar (s), ettaieb (m-s), De Neapolis à Nabeul, Tunis, Alif-Les Éditions de la Méditerranée & Association de Sauvegarde de la ville de Nabeul, Tunis, 2000, 140 pages.

Yahya EL-GHOUL, « Nabeul une synergie fraternelle » Architecture méditerranéenne Revue internationale d'architecture, Tunisie 2004, pages 122-138

(2) لستيزيل هذا التطور في إطار التحولات الاقتصادية لنابل خلال القرن العشرين، أنظر:

Yahya EL-GHOUL, « Moments de la restructuration de l'économie de Nabeul au XXe siècle », Cahiers du C.E.R.E.S. Série Histoire, n°12, Tunis, 2004. Actes du Colloque des 26, 27 et 28 novembre 1998. Conquête, colonisation, résistance en Méditerranée. La restructuration des espaces politiques, culturels et sociaux, pages 321-342.

(3) أنظر:

Pierre LISSE & André LOUIS, Les potiers de Nabeul, étude de sociologie tunisienne, Tunis, Publications de l'Institut des Belles Lettres Arabes, 1956, 266 pages

(4) للتصريح إلى "الفلاين" و التاريخ العام للفخار والحرف بالبلاد التونسية، أنظر:

Abdelaziz DAOULATLI, Poteries et céramiques tunisiennes, Tunis, Institut national d'archéologie et d'art, 1979, 110 pages.

(5) يوم الأحد 22 أبريل 2012 بنفصاء سيدي علي عزور بنابل بتنظيم جمعية صيانة مدينة نابل تحت إشراف الأستاذ يحيى المول بعنوان "يوم الخزف والفن" و تحت شعار "حماية التراث مسؤولية الجميع"

(6) أنظر.

Yahya EL-GHOUL, « De Neapolis au Bled Nèbil la refondation, les récits de voyages », Revue d'Histoire Maghrébine, n° 104, septembre 2001, pages 339-372.

Yahya EL-GHOUL, « Mœurs tunisiennes à Nabeul », Revue d'Histoire Maghrébine, n° 102-103, mars 2001, pages 149-161



## مشكلة التمييز ضد المرأة العربية في ظل واقعها في المجتمع العربي

د. روبرت / باحثة، الممار

**الاتجاه الأول:** وهو الاتجاه التقليدي الذي يصر على دونية المرأة ويرى فيها الكائن الضعيف جسما وعقلا، والذي يحصر وظيفتها في تأدية غرض أساسي واحد ألا وهو الزوجية بمفهومها الخضوعي، والأمومة بمفهومها التوالدي الرعوي.

ويظل التقليد مرفه من المرأة بتعاليم الدين ويرى في اختلاط المرأة وعملها خارج المنزل العيب والعار ومصادرا للأخلاق لكنهم لا يعترضون على مساهمة المرأة العاملة في الريف رغم قسوة عملها. وهو ما يثبت أن الأسباب ليست دينية أصلية وإنما هو التثبيت بالتقاليد وامتلاك المرأة والسيطرة عليها.

**الاتجاه الثاني:** ويمثل فكرة الغالبية من الرجال والنساء وهويتهم نظرة أكثر انطلاقا، دون أن يكون ذلك معارضا للتقاليد المستقرة، لكن مع إيقاظ المرأة منسوبة إلى الرجل ومحتاجة إلى رعايته سواء كان أباً أم زوجاً أم أخاً.

ويعترف أصحاب هذا الاتجاه للمرأة بحق العمل ولكن في نطاق وظائف معينة تتسم بطبيعة المرأة مثل التعليم والتربية والخياطة وما شابه فمثل هذا العمل يساعد دعم دخل الأسرة ويحسن أحوالها، و يحرم

من المؤكد أن الطفرة للمرأة في مجتمعنا العربية تساهم وتتمايز وفقا للواقع الثقافي والأدبي لكل مجتمع، ووفق تأثر مجتمعنا العربية بالحضارة العالمية شكل عام والغربية بشكل خاص، ووفق أسطرة الدية التي فتحت آفاقا واسعة للإجتهادات بين مترتب كس واقع المرأة وجسها في عصور تاريخية عابرة، ويرى مختهد أعطى بعدا متفتحاً للنظرة الدينية للمرأة يستطيع أن تواجه مستجدات العصر وتكون جزءا من واقع وطرقا في تحريكه.

ومهما تباينت الآراء فيقي هامش للتمييز ضد المرأة يتسع أحيانا ويضيق أحيانا مما يضعنا أمام مشكلة التمييز ضد المرأة والتي أعرض بعض اتجاهاتها وجوانبها في هذا المقال كمساهمة مني لإثراء النقاش فيما يخص هذا الموضوع الجديد القديم، والذي لا أعتقد أن يحسم النقاش به على المدى المنظور.

وتتعدد آراء الباحثين والناشطين في مجال واقع المرأة العربية بل وتتناقص لذلك فإنه من الصعب علينا تحديد واقع واحد من خلال الأدبيات التي بين أيدينا. وهكذا تتأرجح وجهات النظر إلى المرأة في العالم العربي بين ثلاثة اتجاهات:

المرأة تحرراً كاملاً ويسودها في علاقتها مع الرجل وليس فيه خلق لكيان مستقل

**الاتجاه الثالث:** وهو الاتجاه المتحرر والمتفتح والذي يساوي بين الحقوق والواجبات للمرأة والرجل في جميع المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ويرى أن المرأة انسان قادر على العمل والإبداع وممارسة الحرية وتحمل المسؤولية دون أن تشكل تهديدا للرجل.

ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن تخلف المجتمع العربي يعود لانهيار حرية المرأة وجهلها وعدم اطمئنانها على مستقبلها لكونها عضوا غير فعال وغير منتج في هذا المجتمع(1).

هذه الاتجاهات الثلاثة تنحدر من مجرى واحد هو مسألة التمييز بين الرجل والمرأة، والتمييز أو مصطلح التمييز والعنف يسميان القمع المسلط على النساء سواء في الصكوك الدولية أو في الأدبيات التي تتحدث عن حقوق الإنسان. فأما التمييز ضد النساء فهو خفية أو استبعاد أو تقييد يتم على أساس الجنس ويكون من آثاره أو أغراضه توهين (إضعاف) أو إجحاف الاعتراف للمرأة بحقوق الإنسان والحريات الأساسية في الميادين السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والمهنية أو في أي ميدان آخر، وممارستها على قدم المساواة مع الرجل (2).

و هناك توضيح آخر لمصطلح التمييز وهو أنه في حد ذاته نوع من العنف الأساسي لأنه لا يستهدف ملكية الآخر بل يستهدف ماهية الآخر، أي ليس اعتداء على ما يملكه الآخر بل نفي لوجود الإنسان في الآخر، إنه كالتنصيرية. ويعني التمييز على أساس العنصر نفياً لحق الآخر في أن يكون له حق. وبالتالي فهو نفي للإنسانية الكاملة للمرأة أي نفي لسيادة المساواة.

أما بالنسبة للمجتمعات العربية فإن هناك اتفاقاً بين المهتمين بشؤون المرأة والباحثين في مجال حقوق المرأة بأن التمييز مازال قائماً داخل المجتمعات العربية بين

الرجل والمرأة بالرغم من الجهود المبذولة لتقليل نطاق هذا التمييز وما زالت هناك حاجة إلى اتخاذ المزيد من التدابير التشريعية وغير التشريعية لحظر كل تمييز ضد المرأة والقضاء على استغلالها ومكافحة محاولات البعض استغلال الجوانب المعادية للمرأة داخل المجتمع وجرحها إلى طريق الانحراف والفساد لتوفير احتياجاتها المادية.

جاء في اتفاقية WADEC (سيداو) الصادرة عن الجمعية العامة للأمم المتحدة بتاريخ 3 سبتمبر 1981 أن التمييز الشامل ضد المرأة لا يزال موجوداً وأن هذا التمييز ينتهك مبادئ المساواة في الحقوق واحترام الكرامة الإنسانية. وقد جاء في المادة الأولى من الاتفاقية: «أن التمييز ضد النساء يشمل كل تفرقة أو اختلاف في المعاملة أو استبعاد أو تقييد على أساس الجنس، ويكون من آثاره أو أغراضه النيل من الاعتراف للمرأة على قدم المساواة مع الرجل بالحقوق الإنسانية وألّا تأثير على تمتعها بالحقوق السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والمهنية وأية حقوق أخرى، وما من شأنه أن يمنع النساء من ممارسة الحقوق والحريات الأساسية بنفس النظم عن الحالة الزوجية».

ومن الباحثين من يرى أن المرأة كانت تعاني من التمييز منذ العصور القديمة وبقيت تعاني حتى يومنا هذا.

في العديد من بلدان العالم تعاني المرأة من مشكلة التمييز بينها وبين الرجل سواء في ميدان العمل أو في مسألة الأجور وأمام المحاكم والقضاء وفي منابر العدالة، أو في المجالات السياسية أو الاجتماعية.

فالظاهرة المعروفة: هو تقسيم العمل بحيث أصبح من نصيب المرأة الأعمال المنزلية داخل البيت والأعمال والمراكز الدنيا في المجتمع. والمرأة مهما بلغت من الذكاء والتعليم والكفاءة فإن مهمة الطبخ والأعمال المنزلية هي مهمتها الأولى.

في عصر ما قبل التاريخ كان نصيب الرجل الصيد والقتل، ونصيب المرأة الإهتمام بأمور البيت ورعاية الأطفال. ففي المجتمع العبودي: تميز هذا الدور

وخدمت المرأة في قصور أسيايد المعيد في شتى المجالات من أمور العمل المنزلي (3).

وفي المجتمع الإقطاعي: نظر إلى المرأة كمخلوق ضعيف من الدرجة الثانية بل ونائب للرجل وليس لها حقوق ولا واجبات سوى المنزلية والزوجية والأمومة.

و قد استنكر المجتمع الإقطاعي حق المرأة في التنظيم وفي الخروج للعمل والمساهمة في أي نشاط اقتصادي أو اجتماعي أو سياسي. والمبرر أن الرجل يتمتع بقوة عضلية وجسمية وتفوق فكري على المرأة ولذلك فإن رعاية الأطفال وشؤون الأسرة كافية لها.

بالإضافة إلى أن عملها يؤدي إلى فقدان أنوثتها ويؤثر على إنتاج الزوج الذي يجب أن تتوفر فيه شروط الراحة الكاملة في البيت.

ولذلك فإن الفكر الإقطاعي يرفض رفضاً قاطعاً فكرة تحرر المرأة ومساواتها بالرجل بل كانت المرأة تعتبر جزءاً من إقطاعه يمتلكها ويبيعها ويهبها أين يشاء متى يشاء. بل كانت لا تملك نفوذاً على نفسها إلى درجة أنم كان من حقها أن يعلن نفسه وصياً على أمه أو ما شئت والده متى بلغ السابعة من عمره.

و قد لعبت الكنيسة دوراً كبيراً في هذا الشأن. لقد كتب على المرأة أن تحيا تحت هيمنة الرجل، و أن لا تكون لها أية سلطة، كما اعتبرتها الكنيسة شيطانا ومفسدة للمجتمع.

وبانتقال المجتمع إلى مرحلة الرأسمالية فإن مشكلة المرأة انتقلت إلى شكل جديد من الإستغلال. فقد حرمت من حق مساواتها بالأجور مع الرجل وفي القضاء وأمام العدالة، وفي الحياة الاجتماعية. فقد أخضعت المرأة لظروف عمل وحشية وأسيئت معاملتها إلى أبعد الحدود. فقد كانت أجور المرأة المستخدمة في الصناعة لا تزيد عن ثلث أجور الرجل. ورغم أن المرأة برهنت على كونها لا تقل كفاءة عن عمل الرجل بل وتفوقت عليه في كثير من الأعمال مثل النسيج، والأعمال الأوتوماتيكية وصناعة الغزل والمواد الكيماوية

والصيدلانية والطب وغير ذلك فإن التمييز بين عملها وعمل الرجل مازال قائماً ومازال حقيقة موضوعية في كل مكان من العالم الرأسمالي (4).

كذلك نقرأ عن التمييز ضد المرأة عبر التاريخ لأحد الباحثين العرب ما يلي:

إن قضية المرأة هي قضية كل مجتمع في القديم والحديث، فالمرأة تشكل نصف المجتمع من حيث الأهمية، وأجمل ما في المجتمع من حيث العواطف وأعقد ما في المجتمع من حيث المشكلات. و من ثم كان من واجب المفكرين أن يفكروا في قضيتها دائماً على أنها قضية المجتمع أكثر مما يفكر أكثر الرجال فيها على أنها قضية جنس وتمتع أو مبهج (5).

### في العصر القديم :

لم يكن للمرأة عند الهنود في شريعة «مانو» حق في الاستقلال عن أبيها أو زوجها أو ولدها. فإذا مات زوجها، يجب أن تنتمي إلى رجل من أقارب زوجها وهي إفاة لحياته ولم يكن لها حق في الحياة بعد وفاة زوجها بل يجب أن تموت يوم موت زوجها وأن تحرق معه وهي حية على موكب واحد، واستمرت هذه الحالة حتى القرن 17 حيث أبطلت على كره من رجال الدين الهنود. كذلك كانت المرأة تقدم قرباناً للآلهة لترضى ولتأمر بالمطر والرزق وما إلى هنالك من معتقدات.

وعند اليهود كانت المرأة تعتبر لعنة لأنها أغوت آدم وقد جاء في التوراة المرأة أمر من الموت وأن الصالح أمام الله ينجو منها رجلاً واحداً بين ألف وجدت أما امرأة فبين كل أولئك لم أجده.

بعض الطوائف اليهودية تعتبر البنت من مرتبة الخدم، و كان لأبيها الحق في بيعها قاصرة، ولا ترث إلا إذا لم يكن لها أبها ذرية من البنين، وإلا ما كان يتبرع به لها أبوها في حياته (6).

حتى سنة 1850 غير معدودات من المواطنين، و طلل  
حتى سنة 1882 ليس لهن حقوق شخصية، ولا حق  
لهن في التملك الخالص، وإنما كانت المرأة ذاتية في  
أبيها أو زوجها.

وذكر أن الزوجة الإنجليزية كانت تباع في انكلترا  
فيما بين القرن الخامس والقرن الحادي عشر، كان  
للشريف النبيل روحانياً كان أو زمياً الحق في الاستمتاع  
بامرأة الفلاح إلى مدة أربع وعشرين ساعة من بعد عقد  
زواجها على الفلاح (8).

**أما عند العرب في الجاهلية:** فقد كانت المرأة تعد  
في العصر الجاهلي عاراً وإثماً يجب التخلص منها،  
وانتشرت عادة وآد البنات، حتى جاء الإسلام وحرم هذه  
العادة الذميمة، غير أنها كانت في بعض القبائل تحظى  
سكانة عالية، و تستع بقط من حريتها، وكانت في  
بعض الأحيان ترفض الزواج الذي أريد لها، بل تدعو  
الخطاب، فتألمهم عن مسائل فإن هم أجابوا اختارت  
من كان حولها ملائماً لما في نفسها.

تجاء إلى بعض الرجال المشهورين كانوا يدعون  
لأمهاتهم كعمرو بن هند، وشرحيل بن حسنة، و معاذ  
بن عفراء، وكانت بعض القبائل تسمى بأسماء مؤنثة  
مثل: جديلة، جهينة، مزينة.

ومن حيث العلاقات الاجتماعية كان الزواج هو  
الأصل بين الرجل والمرأة، ويسمى عندهم زواج  
البعولة، و ينشأ بالخطبة والمهر والعقد (9).

ابطلاقاً من هذه التوضيحات فإننا سنعرض الآراء  
المتباينة تجاه التمييز بين الرجل والمرأة في المجتمعات  
العربية فمن الآراء ما هو تعميمي قائم ومن الآراء ما هو  
أيضاً تعميمي لا يمثل الواقع تمثيلاً صحيحاً. وكذلك  
هناك من الآراء ما يعكس نقاشاً يحتاج إلى تأكيد.

وفيما يلي نورد بعضاً من هذه الآراء:

إن الرجل لا يزال يعامل المرأة كتابع له في كل  
المحالات الاجتماعية ويحررها من كسب القوت،

وعند اليونان وهي أول عهد الحضارة اليونانية  
كانت المرأة غنيمة ومصونة لا تغادر البيت، وتقوم  
بكل ما يحتاج من رعاية، وهي محرومة من الثقافة  
والتعليم والإسهام في الحياة العامة، ومحظرة حتى  
سحب رحساً، و فرض عيب الحجاب في السيئات  
العالية، ومن الناحية القانونية كانت تباع وتشترى في  
الأسواق، وهي مسلوقة الحرية والمكانة بكل الحقوق  
المدنية، وليس لها حق الميراث، وجعلوها تحت  
سلطة الرجل في الزواج والطلاق، والإشراف على  
مالها إن وجد. وفي أوج حضارة اليونان تبدلت المرأة،  
واختلطت بالرجال، وأصبحت الرديئة مباحة ومبتذلة،  
حتى اعترفت ديانتهم بالعلاقة الآثمة بين الرجل والمرأة،  
إلى ما هنالك من الزاوية الإلهية (الوثنية).

وعند الرومان: كان رب الأسرة هو المالك لأفراد  
العائلة، وما تملك، وله الحق ببيع والشراء والسلطة  
على الزوجة والأبناء وزوجاتهم والبنات، وله الحق  
ببيعهم متى شاء، و يتصرف بهم، و له السلطة على  
البنات حتى الممات، وعلى أولاد البنات البنات من  
أمهاتهن، وله الحق في التصرف في الممتلكات، إلى أن  
عدل وضع الأب والرجل بحماية المرأة بموجب قوانين  
الأنواع الإثني عشر.

## في العصور الوسطى :

عند الفرنسيين : عقد اجتماع في فرنسا سنة 586م،  
يبحث شأن المرأة، وما إذا كانت تعد إنساناً؟ وبعد  
النقاش، قرر المجتمعون أن المرأة إنسان، ولكنها  
مخلوقة لخدمة الرجل.

وهكذا مر الزمن حتى عصرنا الحديث والمرأة  
الفرنسية محرومة من أبسط الحقوق، إلى أن صدر  
قانون في فيفري سنة 1938، يلغي القوانين التي كانت  
تمنع المرأة من بعض التصرفات المالية (7).

وعند الإنجليز: حرّم الملك (هنري الثامن) على  
المرأة الإنجليزية قراءة الكتاب المقدس، وظلت النساء

وتجعل للذكور حق الطاعة والدلال والرفاهية وتجعل العمل والسمع والخنوع واجبا للإناث.

ثم تدافع الباحثة عن المجتمعات العربية حيث تؤكد أن المجتمعات العربية ليست وحدها من يعاني من هذا الداء فهناك إحصائية مذهلة تتحدث عن العنف والعدوان ضد المرأة في الغرب حيث أن 79% من رجال أمريكا يضربون نساءهم ونسبة الطلاق تصل إلى 60% من الجيزات. أما في فرنسا فبلغت نسبة ضحايا العدوان 95% من النساء، هذا عدا ما تسببه العلاقات غير الشرعية للنساء من إنجاب أطفال خارج مؤسسة الزواج، إذ يتخلى عنها الرجل وتتكفل المرأة أو المراهقة بعد ذلك برعاية الطفل.

إن السبب الرئيسي في واقع المرأة هذا هو حاجتنا إلى التربية الإيمانية والروحية التي أمر الله بها سبحانه وتعالى ورسوله. وأن واقع المرأة اليوم لا يعكس إلا صورة للبعد عن هذا المنهج الرباني وتغييبه في حياتنا، والإسلام بـريء من كل ما ينسب إليه.

من هنا أصبح لتفسير واقع المرأة العربية لابد من تعيير الأفكار القروية والتخلص من العادات والتقاليد التي تقيّدنا وتكبّلنا وأن علينا أن نبني أفكارا صحيحة ومثيرة نستمدّها من وحي القرآن الكريم وسنة رسوله (11).

أما الباحث نبيل عودة فيرى أن واقع المرأة العربية في تراجع نسبي كبير يمثل مجمل التراجع في تقدم المجتمع المدني العربي، إذ لا يمكن تحقيق تقدم في قضية المرأة طالما ظل مجتمعها قليلا في مناه وعلاقته ويحرمها من الحقوق السياسية المتساوية ومن فرص النمو والتعليم والتقدم في تطوير قدراتها الخاصة ووعيتها ومشاركتها في عملية التنمية الإنسانية والاقتصادية لمجتمعها. فهل انتهت الظاهرة القبلية لقتل النساء بحجة شرف العائلة؟ وهل تقلص العنف المتزلي ضد النساء؟ وهل تغير واقع المرأة في الدول العربية التي وقّعت على اتفاق القضاء على كافة أشكال التمييز ضد المرأة وعددها 17 دولة؟ هل واقع المرأة بظل التمييز والقمع يتماشى مع

وبيقها كذلك تابعا إقتصاديا ويتجاهل دورها التربوي كما يتجاهل إرثات دورها الحضيني في تنشئة الأجيال ووضعها في الهاش أيضا إزاء المهام التي تتطلب منها مشاركة فعالة، ويحرمها من ممارسة مهامها الوطنية والسياسية والمشاركة في السلطة بحجج وأمية وهو ما يلحق بها من الأذى النفسي والأخلاقي، وبمختلف السبل، فتبقى تعاني مع المجتمع على حد سواء من ترسيات تخلق نظرة اجتماعية متخلفة لمكانة المرأة تفرز واقعا متخلفا تكون هي ضحيته الأولى والأخيرة، يقف خلف هذا الإرث الاجتماعي والأخلاقي الذي هو وليد العادات الاجتماعية والدينية المتحجرة والمتخلفة (10).

تشير الباحثة نسرين مرعي إلى العديد من هذه المواقف في الأدبيات العربية فتقول: لقد أثبتت الدراسات وتقارير التنمية الشريفة إن تخلف المجتمعات العربية والدول النامية يعزى في أحد أسبابه إلى عدم تمكين المرأة، حيث تعاني المرأة العربية ظلما واضطهادا وحرماتنا من الحقوق يتم صياغته تحت مسمى الوصاية بدعوى الدين وحماية للعادات والتقاليد تفرضها عقلية ذكورية سلطوية دكتورية لا يبرأ منها إلا أن تبسط نفوذها وهيمنتها على المرأة وأنها ضلع قاصر وما إلى ذلك من مبررات صاغتها الحياة البدائية والمغول الرثة التي لا تعرف جديدا ولا تغييرا، بل لا تعرف حتى أين الصواب. إن الواقع المرير الذي تحياه المرأة العربية بما يواظبه من دونية ورجعية وتهميش وتقليل من قدراتها ومهاراتها واستنزاف طاقاتها في الإنجاب وتربية الأولاد على أهميته وأن عليها أن تكون عنصر استقبال فقط تفعل ما تؤمر متجاهلين عظيمة هذا الكيان.

غير أن الباحثة تستطرد فتقول هل جميع تلك الممارسات تدان بها غطرسة الذكور فقط؟ و رأيها في هذا أن المرأة العربية هي من يساهم أيضا بإنتاج ذلك الظلم، لأن ذكور المجتمعات العربية هم نتاج تربيتهم وعقولهم وشخصياتهم هي التي قامت بصقلها منذ نشأتها، فهي لا تميز بين أبنائها الذكور وبنتها الإناث

الشرعية ومع التشريع الوطني؟ ثم يتساءل ساخرًا ألا تكمل وطنيتنا إلا بقمع المرأة ولا ندخل الجنة إلا إذا كنا مميزين عن النساء.

وهكذا ينضم الباحث إلى الآخرين الذين يلقون اللوم على الدين والعادات والتقاليد (12).

ويضيف الدكتور صالح سليمان عبد العظيم أن المرأة تعاني من أشكال عديدة من التمييز سواء في المنزل أو في العمل نتيجة نظرة المجتمع التي توظف المرأة ضمن حدود وتصورات معينة تميز بينها وبين الرجل وتجعل الإشارة إلى أن شريحة كبيرة من الرجال تقاسم المرأة نفس الظروف المحيطة على كافة المستويات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، لكن المرأة تدفع ثمن هذه الظروف مرتين مرة بوصفها عضواً في المجتمع تأثر بهذه الظروف مثلها في ذلك مثل الرجل ومرة أخرى بوصفها أنثى عليها أن تدفع ضريبة التكوينات الأبوية الرائدة التي تورث الاستغلال من جانب والقمع من جانب آخر

ويرى الباحث من جهة ثانية أن الباشات الوهابي تناول قضية المرأة مثل السيد بوال سعداوي وجامعة المريني إتما يتجهن نحو التصيم في أحيان كثيرة تمليها الآراء الفكرية الخاصة وليس الواقع المعيش. و لذلك تعيش المرأة العربية حالة احتزالها على مستويات عدة. على مستوى الواقع الاجتماعي الذكوري المعيش بما ينطوي عليه من أشكال قمعية ذات مستويات وجوانب متعددة وعلى مستوى ما تقوم به السلطات السياسية الرسمية من مقايضات لحساب جماعات بعينها دون جماعات أخرى، وأخيرا فإنها تعيش حالة الاختزال أيضا من خلال هؤلاء اللاتي يتحدثن بالناباة عنها ويحرصن وراهن النخبوية على عموم المرأة العربية بكافة شرائحها ومطلقاتها (13).

كذلك ترى الدكتورة زينب شاهين أن كل النساء يعانين من عدم المساواة بينهما وبين الرجل في الواقع وفي القانون مما يؤدي إلى ضعف اتخاذ القرار داخل

الأسرة، فقد ظلت المرأة العربية تعاني من أوجه التمييز في الكثير من البلدان العربية على أساس نوعي في مجال التعليم والعمالة والملكية والمشاركة السياسية وتقلد المناصب العامة والمواقع القيادية وكذلك تعاني من ضعف الحماية من العنف في الأسرة أو الصادر عن الدولة أو المجتمع.

والباحثة تؤكد أيضا ما تأثير المجتمع والدين والمعتقدات والتقاليد على تخلف المرأة، إذ ترى أن هناك في الثقافة العربية وفي وجدان الأفراد قيما تأصلت بجذورها في ماض بعيد وتحدد الدور الأساسي للمرأة وهو الزواج والإنجاب، والدور الأساسي للرجل وهو العمل والحياة العامة والسياسة. لهذا يخضع الإنسان العربي إلى فهم شائع بأن التصنيف القائم على أساس صفات خاصة بالمرأة وأخرى بالرجل هو تصنيف ثابت وموضوعي، وليس تصنيفا مرنا يتشكل في ضوء عوامل اقتصادية وسياسية واجتماعية مختلفة الأمر الذي يحتم قيام الرجل والمرأة بأدوار مختلفة **تنبيه** (جميعه كل منهما (14).

وتبقى المشكلة المحورية هي صرامة المبدأ أن سبب تخلف المرأة هو الموروث الاجتماعي الذي يمثل عبءاً ثقيلاً على حياة النساء وأنه ليس من السهل تغيير هذا الموروث الاجتماعي لأنه هو الذي يشكل العقبة ويشكل مفهوم الأدوار داخل المجتمع. وهكذا إذا كان الموروث الاجتماعي متخلفاً وينطبق عليه دور تقسيم الأدوار، أي الأدوار الأممية والقيادية للرجل والتابعة للمرأة. وإذا اتفقت المرأة بهذا الموروث الاجتماعي فإننا نحتاج إلى دورة زمنية طويلة وإلى حملات تثقيف للمرأة بحيث أننا نستطيع أن ننقل واقع المرأة لذاتها في داخل نفسها من واقع متخلف تابع إلى واقع مساوٍ وقيادي (15).

وأما الباحثة ندى فضيلة مهري فتري أن تحديد الأدوار بالنسبة للجنس، فيقوم بها المجتمع والثقافة لكل من النساء والرجال على أساس صواب وتصورات وقيم المجتمع لطبيعة كل من الرجل والمرأة وقدراتهما

على رقبته وقل لها الدرب اللي جانبك تاخذك) أو احملها وارميها لأهلها. والمعنى أن تلق الجبل حول رقبته كما تلق الدابة وأن تجرها إلى بيت أهلها.

وهكذا يوضح الباحث أنه رغم كل التغيرات التي طرأت على حياة المجتمع البدوي من حيث أسلوب الحياة مازلت المرأة البدوية تعيش تحت وطأة الاضطهاد الاجتماعي والقيود الثقافية التي تحول دون تطورها في إطار إنساني واجتماعي يكفل لها الحقوق المشروعة. وبالرغم من مشاركة المرأة البدوية تاريخيا وحاضرا في الحياة الاقتصادية إلا أنها بقيت محدودة ومقيدة بين تقاليد المجتمع وقضايا اجتماعية أخرى جعلتها تتحرك فقط في فلك ما يفرضه الرجل والمجتمع من قيود ومعوقات جعلت تطورها رهين القرار العائلي ومساحة الحركة المسموح بها اجتماعيا وعائليا ضمن سلسلة من السلطات سواء من قبل الأب أو الابن (17).

مقابل هذه الصورة القائمة هنالك صورة متفائلة يقدمها الباحث رامي النفح حيث يرى أن المجتمعات العربية قد شهدت خلال العقود الأخيرة تغيرات جذرية في بنيتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ومن أهم هذه التغيرات الاقتصادية هو التحول الذي حصل على نمط المعيشة طبع يعيش معظم السكان في المناطق الحضرية وحيث التكنولوجيا الحديثة والانخراط في سيورة العولمة الاقتصادية وغيرها من الجوانب. كذلك أدى الانفتاح السياسي حسب رأي الباحث في أواخر الثمانينات إلى بدء مسيرة التحول الديمقراطي حيث تم السماح للعمل العلني للأحزاب السياسية وبدأ المجتمع المدني يلعب دورا ديناميكيا في الحياة العامة في المجتمعات العربية. ويرى أيضا أنه على الصعيد الاجتماعي قد انتشر التعليم بمستوياته المختلفة وانحصرت الأمية إلى مستوى متدن وحدثت تغيرات كبيرة على بنية الأسرة حيث أصبحت الأسرة النووية الأكثر شيوعا. وهنا يؤكد الباحث أن من أبرز التغيرات تلك المتعلقة بواقع المرأة العربية وهو التغير في الأدوار الجنسانية، حيث بدأت المرأة تشغل مواقع لم تكن

واستعدادهما وما يليق بكل منهما حسب توقعات المجتمع غير أن الأدوار بين الرجل والمرأة في مجتمعاتنا تحمل الكثير من التمييز، فالمرأة تقوم بالعمل خارج البيت وتقوم أيضا بالأعمال المنزلية المختلفة دون أن يعترف بعملها الأول كعمل حقيقي بل ويعد واجبا عليها مستمدا من طبيعتها المفترضة كائن. وفي الوقت ذاته تعاني هذه المرأة من حرمانها من مجموعة كبيرة من الحقوق ليس القانونية فحسب بل وأيضا تلك الحقوق العادية في اتخاذ القرارات المناسبة في حياتها من حيث اختيار وقت حملها أو عدد أطفالها أو مهنتها أو أسلوب تربية الأطفال. ولقد ركزت العجلة الذكورية المهيمنة في مواقع صنع القرار لفترة طويلة على ترسيخ فكرة الأدوار التقليدية للمرأة بل واعتبارها قيما ثابتة وبديهية ليس في ذهنية الرجل فقط بل وأيضا في ذهنية المرأة ذاتها (16).

على أن الصورة القائمة للمرأة هي التي قدمها الدكتور شكوي الهزبل عن المرأة البدوية إذ أورد أن المرأة في المجتمع البدوي ليست لها مشاكل اجتماعية واستحقاقات حقوق بل لأن كونها امرأة يجعلها مشكلة «مصيبة» قائمة بحد ذاتها والتعايش معها من وجهة نظر اجتماعية مختلفة يشبه التعايش مع حالة مرض مزمن وعلى سبيل المثال قول ذلك البدوي الجائر الذي يصف المرأة بأنها قاصرة عقليا وقضيحة بحد ذاتها أما العثل فنصفه «إذا بك نفضح رجل أطلق وراءه حرمة وإذا أردت فضح حرمة أطلق وراءها ولده» معنى ذلك إذا أردت أن تفضح رجلا فسلط عليه امرأة وإذا أردت أن تفضح امرأة فسلط عليها ولدا. ويؤيدنا الباحث شرحا إذ يقول: حتى الشتيمة لا توجه للمرأة مباشرة لكونها غير مسؤولة لذلك يقال «يلعن اللي قانيها» أو «يلعن اللي مريبها» والمقصود ملعون من يأوئها وملعون من يربها. والأسوأ من كل هذا هو اعتبار المرأة بصاعة أو سلعة تجارية أو حتى بهيمة يعيدها العشتري (الزوج) إلى البائع (الأهل) حين يريد التخلص منها حيث تقول الأمثال البدوية في هذا المجال (لف رسنها أي المرأة

تعرض لأشكال مختلفة من العنف ابتداء من العنف الجسدي كالضرب والركل وكذلك العنف الجنسي الذي تؤكد الدراسات أنه بارتفاع سريع وبشكل أحد أهم أشكال العنف الموجه للمرأة بالإضافة إلى العنف النفسي أو اللفظي والإهانات بأشكالها المختلفة مثل الشتم والتحقير والصراخ . ومن أهم أشكال العنف التي تعاني منه المرأة هو القتل بدوافع دواعي الشرف .

ومن الملاحظ أن للباحث آراء تتعارض مع المقدمة التي تناول فيها قضية المرأة إذ يقول إن المفاهيم والمواقف الاجتماعية التقليدية لازالت تقف حائلا أمام دخول المرأة في العمل وخصوصا التحاقها ببرامج التدريب والتأهيل الفني بأشكاله وأنواعه، لذلك فإن تدريب الأيدي العاملة النسائية لزيادة كفاءتها وقدرتها يستوجب تدخل المؤسسات الرسمية . و يضيف الباحث أنه لا شك فيه أن بعض جوانب الواقع الاجتماعي للمرأة العربية تعمل كمعوقات لزيادة مشاركتها فواقعها لا زال يتطوّر على أشكال من عدم المساواة القانونية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية (18) .

وأيضا الباحث إيمان الأمين أننا إذا لم ندرس المرأة بوجودها الإنساني فإننا نكون قد جاتينا الحقيقة تماما . ففي نظره أن المرأة هي شعر المخلوق ونكهة الحياة وسعادتها أو شقاؤها تعني سعادة الإنسان أو شقاؤه في كل مراحل حياته لذلك ليس من المقبول أبدا أن تسحق كرامتها الإنسانية .

ويضيف إلى ذلك أن مباحث المرأة لم تعد بالبساطة التي كان يتناولها الكتاب ففكر يقوم على المشرب والنوق أو يتبع بشكل تلقائي مجموعة من الأفكار العاهزة والمسقة التي يحكم بها على كل قضية لتصف ضمن القامضة السوداء أو البيضاء . لم تعد المرأة تدرس كأني يرد لها أن تعيش بين أربعة جدران أو تلعب دورا في الأوبرا وعروض الأزياء أو تدارل العوبة جميلة بين أيدي الرجال العائشين . فالمرأة اليوم كما كانت في الأسس تشارك في صميم بناء المجتمع الإنساني وتساهم بفعالية في مسيرة الحضارة البشرية ولها حصة متميزة في

متاحة لها المشاركة بها سابقا ودخلت المرأة الحياة العامة بكافة جوانبها السياسية والاقتصادية والاجتماعية وأصبحت مساهمة وفاعلة ومشاركة بكل هذه الأبعاد وهو ما أنتج وعيا تقديميا لقضايا المرأة .

لقد بدأت المرأة بالمشاركة الاقتصادية الفاعلة في الأنشطة غير التقليدية (غير الزراعية) علما بأن المرأة كانت دوما فاعلا اقتصاديا مهما في النمط الزراعي والرعوي وتدل المؤشرات من منظمة العمل العربية أن نسبة مشاركة المرأة في النشاط الاقتصادي قد تضاعفت تقريبا عما كانت عليه في السابق وتتنوع لتطال كافة الأنشطة الاقتصادية التي كانت حكرا على الرجال .

وبالرغم من كل هذه التغيرات المهمة على واقع المرأة العربية الاقتصادي فإنه لا زال هنالك بعض الجوانب المرتبطة سلبيا بهذا النوع . ومن أهم هذه هو التفاوت بينها وبين الذكور في العديد من النواحي كارتفاع نسبة البطالة لدى الإناث وعدم المساواة في الأجور وتركز المرأة في قطاعات العمل التقليدية .

إذا ما استعرضنا واقع المرأة في الحياة السياسية فإننا نجد هناك خطوات هامة تم إنجازها، وهناك خطوات أهم لازالت بالانتظار، فمنذ أن أصبحت المرأة متساوية مع الرجل في حقها بالانتخاب والترشيح وممارسة العمل السياسي بشكل عام حصلت تغييرات بسيطة وجوهرية على واقع المرأة السياسي . فيوجد اليوم مئات النساء في المجالس البرلمانية العربية وكذلك في المناصب التنفيذية العليا، وتشير المعلومات إلى أن نسبة وجود المرأة في المناصب العليا بالمؤسسات العامة هي في ارتفاع عما كانت عليه في السابق .

ومن جهة أخرى يذكر الباحث بالمشاكل التي تعاني منها المرأة العربية وأهم هذه المشاكل، العنف ضد المرأة والطلاق وما يترتب عنه من مشاكل مالية واجتماعية ونفسية تضعف قدرة المرأة على لعب دور فاعل في الحياة العامة . وتشير البيانات والدراسات الصادرة عن مؤسسات حقوقية عربية إلى أن المرأة



الاقتصاد العالمي ولا يغمض عينيه عن دورها الخطير ومسؤوليتها الكبيرة إلا من يريد العيش في الماضي أو يريد الغيبوبة عن الحاضر. والأخطر في موضوعات المرأة والأهم من مسائلها المستحدثة أنها اليوم أمام اختيارات متعددة ومسارات متشعبة لا يمكن فيها جميعا كما لا يمكن الخوض فيها بلا رؤية ولا بصيرة ودون وعي وانتخاب لأن كلا من المرأة والرجل لو فقد حريته وسلب اختياره فإنه يمكن حينها أن يكون كل شيء ولكنه لا يكون إنسانا لأن الإنسانية قرينة بالإرادة والمسؤولية وهيتان بالتعلق والحرية (19).

على أن الباحث يلتفت إلى مسألة المرأة المعاصرة فيوضح أنه لا يمكن معرفة واقعها والأزمات التي تتعرض لها في الشرق والغرب خصوصا وأن سيرتها الحياتية تمر بمنعطفات وتحولات كبيرة تعلمها عليها حركة الزمن السريعة والتغيرات الفكرية المتزايدة التي تحدث في العالم وهو يتنزع نفسه من ماضٍ لا يستطيع المقاومة والصمود أمام رياح التغيير وحاضر لم يثبت بعد من موضع أقدامه ولم يطمئن بمدينته الفكرية.

هناك في الشرق نظرة دنيوية للمرأة ملازمة لحرية أسيرة النظرات الموروثة على أنها مخلوقة من مستوى أدنى من الرجل. وهي مصدر العار للعائلة أو القبيلة لذا فإن الشؤم كان من المرأة وفي المرأة لا غيرها. تواجه المرأة نظرات البؤس منذ اللحظات الأولى لولادتها وتبقى هذه النظرات المنكسرة الغاضبة حيناً والمشفقة حيناً آخر تلاحق المرأة بنتاً صغيرة أو امرأة كبيرة تصاحبها أحاسيس من القلق والاضطراب والخوف. فلما زالت النظرة إلى المرأة في الكثير من المجتمعات الشرقية على أنها ناقصة العقل لا تمي ولا تفهم ولا تولي من أمرها شيئاً فهي يجب أن تكون دوماً في حاجة إلى الرجل وأن تعطي (العين الحمراء) لكي تمشي باستواء ولا تمتد عيها لغيرها. ولا زال إلى اليوم بعض اليابانيين ينظر من الزوجة أن ترتع له وعند الهند أن تسجد له وعند بعض العرب أن يكن من حريمهم وخدمهم وعند بعض الأفارقة يتعاملون مع المرأة وكأنها قطعة من أثاث المنزل أو بعض موروثاته.

ويؤكد الباحث بقوة أن من النادر أن نجد أثراً فكرياً أو سلوكياً اجتماعياً يتعلق بالمرأة يمكن أن يكون مجرداً ومستقلاً وموضوعياً بشكل تام دون أن يتأثر بهذه الموروثات التي تنشأ عليها منذ الصغروشكلت عند الكثيرين عقيدة ومبادئ دينية وحياتية.

وفي تراثنا نجد الكثير من الأحاديث الموضوعة التي تحط من شأن المرأة وتجعل منها مصدراً للعار والشأن ومدة للشؤم ومجلية لسوء الحظ حتى تجعل «أكثر أهل النار من النساء».

وهذه النظرة الدنيوية للمرأة سواء كانت تصدر عن احتقار وازدراء لها أو خوف وشفقة عليها هي من أكثر ما يؤلم المرأة ويحق حركتها ونهضتها في المجتمع لأنه يتعارض من جهة مع شعورها الإنساني الرفيع وكرامتها السامية التي كرمها الله بها ويسد من جهة ثانية أمامها أي باب للتقدم وفرص التعلم والعمل ويعرضها لأهناك من التمييز المجهف والألون من الحرمان الظالم (20).

كذلك ركز الباحث على أوضاع المرأة في العالم الإسلامي حيث يعيش المرأة أوضاعاً غير مرضية وأحياناً محزنة خصوصاً على مستوى التعامل الاجتماعي والحقوق السياسية والأوضاع التعليمية ومن معاناتها من خلال النظرة الدنيوية التي تلاحقها في البيت والمجتمع وما تعانيه هو نتيجة للتخلف والإعاقة التي تعاني منها بلداننا العربية بسبب بعدها عن الإسلام وتأخرها عن ركب الحضارة. لذلك فإن إصلاح أوضاع المرأة إنما يكون بإصلاح الأوضاع الفكرية والاجتماعية والسياسية في المجتمع، فالاستبداد السياسي مثلاً تدفع المرأة ثمنه في البيت عندما يرجع الرجل المقهور لبعض ما فقدته من حرية في الشارع باستبداده داخل الأسرة. ولذا تكون المرأة مظلومة ومفهورة مرتين مرة في مجتمعها ومرة من زوجها الذي يغرق همه وغضبه فيها.

وبصر الباحث على أنه يجب أن نميز بين الإسلام والموروث الديني الذي وصلنا بعد أربعة عشر قرناً. فلا شك أن الفكر الإسلامي تعرض خلال هذه الفترة

الطويلة لظروف تاريخية مختلفة وتأثيرات ثقافية متنوعة منها عوامل تآكل وتحريف داخلية ومنها هجمات وتأثيرات حضارية خارجية (21).

أما الباحثة مريم سليم فقد كتبت أن الباحث في موضوع المرأة في مجتمعاتنا يشعر أنه يسير في حقل من الألغام وأنه يصطدم في كل خطوة من خطواته بالكثير من القيم الاجتماعية والمقدسات الحساسة في المجتمع. ولا بد لأي باحث يجري بحثا علميا في أي أمر يتعلق بالمرأة أن تبرز أمامه الأفكار والتقاليد وغيرها. إن التقاليد مسؤولة إلى حد ما عما ترمي به المرأة اليوم من التخلف والعجز عن مواكبة الحياة سواء أكان ذلك على صعيد اختيار الزوج أو كونها أداة لانجاب الأطفال أو لطلب العلم بجميع مراحلها أو للعمل المنتج في الميدان الاقتصادي أو النشاط الثقافي في الميدان الاجتماعي.

والمرأة في الوطن العربي واجهت كما في سائر أقطار العالم نوعا من التمييز الجنسي على مدى قرون عدة، وهذا ما ميز المرأة وجعل البحث في وضعها أمرا مهما. يضاف إلى هذا ما يشهده اليوم الوطن العربي من جدل محتدم حول دور المرأة في المجتمع وإلى أي مدى يفترض عليها أن تتخبط في عملية التنمية. ثم إلى أي مدى سيؤثر هذا في دورها التقليدي كزوجة وأم.

ومع ذلك فإن المرأة العربية ليست فريدة من نوعها، فالنساء حول العالم لازلن يعتبرن فريقا مغبونا فالمعوقات نفسها تكاد تكون واحدة من تقاليد عميقة الجذور إلى فقدان التحويل وفقدان الإرادة في تغيير الوضع (22).

والموقف نفسه نجده عند الباحث عبد القادر عرابي، إذ يتحدث عن صورة المرأة الاجتماعية في الثقافة التقليدية، إذ يقول: من المتعذر على المرأة استجلاء صورة المرأة العربية الاجتماعية في التراث ولا سيما أن هذه الصورة جاءت مبهمة ومشوشة، فإذا

استئنا الدراسات الدينية المحددة للحرام والحلال يبقى نصيب المرأة من الدراسات العلمية قليلا، وحتى هذا القليل لم ينصفها لأسباب عدة أولا أن هذه الدراسات هي انعكاس موضوعي للنسق القيمي العام وثانيا أنها تناولت المرأة من الجانب الفزيولوجي لا الإنساني. وثالثا أن النظرة التقليدية اعتبرت التفكير في وضع المرأة والكتابة عنها أمرا مكروها، وتبعاً لهذا فإن الصور الاجتماعية للمرأة تنجسد في نمطين اجتماعيين مثاليين فهي إما امرأة صالحة ومثالية فتكون في هذه الحالة محجوبة في المجتمع وإما غائبة وغاوية، أما المرأة الإنسانية فلا وجود لها في المنظور التقليدي.

إن النظرة التقليدية تختزل المرأة إلى جسدها، فأنوثتها هي قدرها، ومحددة لمصيرها: الأنوثة هي العائق حتى القوى العقلية للمرأة مكيفة بأخلاق الأنوثة، وبحكم فطرتها فإن كثيرا من الأعمال تصلح أن تزاولها في خدرها. إن المرأة إذا خرجت للعمل خارج بيتها وراحت الرجال أساعت أنوثتها ومميزاتها. فلا تكون بعد ذلك امرأة ~~بل~~ لا تستطيع أن تكون رجلا.

وترى الثقافة التقليدية في المرأة تارة لغزا، وكأنتا عجيبا، وأخرى رمزا للغواية والإغواء، إنها عورة، والعورة شيء مقدس، و هي رمز للشرف والعرض، وتلك قيم فوق زمانية وفوق مكانية. ولما كانت المرأة رمزا لشرف الجماعة، فإن الرجال يحرمون السلوك الأخلاقي للنساء، ويخضعونه لرقابتهم. فهي تبقى خاضعة للمصايبة الذكورية الأبدية، لا تبلغ سن الرشد مهما بلغ عمرها (23).

وما دامت الثقافة التقليدية، بما فيها الثقافة الشعبية بوصفها تعبيراً عن اللاشعور الجمعي لا تعتبر المرأة إنساناً بل قاصراً، وجنساً، فإنها لا يمكن أن تكون مصدراً للأخلاق. يقول العقاد: لم يؤثر عن المرأة قط أنها كانت مرجعاً أصيلاً لخلق من الأخلاق لم تلقاه من الرجال، ولم تنجبه به إليهم، ولا استثناء في ذلك الصفات التي نعدّها من أخص الصفات الأنثوية، ومن

الوطن العربي يختلف باختلاف السبغ الاجتماعي الذي تعيش فيه، وهو يختلف من بلد عربي إلى بلد عربي آخر من خلال التباين الثقافي الذي يحدد دور المرأة وموقعها الحضاري في القضاء الذي تعيش فيه، وذلك لأن الثقافة هي المحك الرئيسي في تكوين الشخصية، فشخصية المرأة نتاج لأساليب التنشئة الاجتماعية والثقافة والحضارية، فالفرق الجسبة تفسر في ضوء المستوى الحضاري والثقافي للمجتمع.

غير أن وضع المرأة العربية يبقى بين مذكر وجزر وذلك من منظور الاختلاف الحاصل في المجتمعات العربية نفسها.

وفي انتظار مراحل انتقال متوقعة وعلى ضوء تطور وسائل الاتصال والإعلام التي أخذت تهيء المجتمعات لأوضاع ومستجدات تشر بتكوين مجتمعات أكثر تنوعاً وأوسع حواراً، ليس في مجال المرأة فحسب ودورها بل في كل المجالات التي تتداخل مفرزة صورة نمطية جديدة، يجب التهيؤ للمساهمة في رسم ملامحها.

أقربها لطبيعة المرأة. ويستطرد قائلاً: كان هو السائق عقلاً، لما كان في المرأة استعداد مستقل لتكوين القيم الأخلاقية فحسب العقاد، إن المرجعية الأخلاقية للنساء هي الرجال. الرجال قوة وحسب ونسب، والنساء ضعف، فهن ضعيفات الجسم والعقل. وتنعكس هذه النظرة على توزيع الأدوار في الأسرة، الرجل مركز القوة والثقل، بمقدار ما تتحول المرأة إلى مركز الضعف والمهانة. فكل يلعب دوره المقرر له، وكأنه لم يخلق إلا له، أو كأن هذا الدور جزء من طبيعته. الجنس يحدد الطبع، وهذه هي النظرة التي تبنتها مدرسة فرويد حيث يقول: لا يسعى إلا أن أعتقد، إن كنت أتردد في التعبير عن ذلك، أن مستوى الأخلاقية عند النساء هو غير ما هو عليه عند الرجال، فأنهن الأعلى ليس على ذلك القدر من الصرامة والموضوعية والاستقلال عن أصوله العاطفية الذي تتطلبه من الرجل (24)

من خلال هذا العرض سنتج أن وضع المرأة في

## الهوامش والإحالات

- (1) فاطمة الزهراء جفرد، المرأة بين واجبات الأسرة ومسؤوليات العمل، مجلة العمل والتنمية، مجلة فصلية تصدر عن المعهد العربي للثقافة، صيانة وبحوث العمل بالجزائر التابع لمنظمة العمل العربية، العدد 12، ص 2.
- (2) د كمال عمر، الشكل التعبير الحضري عند المرأة العربية ورشة عمل حول دور المرأة العاملة وتطور مساهمة المرأة الاجتماعية، ص 4، جامعة دمشق، من 24 إلى 26 مارس 2003.
- (3) د. عبد العزيز ضبيان، محاضرات حول قضايا الشباب والمرأة العاملة في الوطن العربي، دار شريف، بوربيعة - حرات، ص 20-21.
- (4) نفس المرجع، ص 2.
- (5) د عبد الله حدي، المرأة عبر التاريخ الشرقي، صفحات لدراسات والبحوث، دمشق، 2003، ص 11.
- (6) نفس المرجع، ص 2.

- (٦) نفس المرجع، ص ٤١.
- (٧) نفس المرجع، ص ٤٤.
- (٨) نفس المرجع، ص ٣٥.
- (٩) فيسبر - دنيا، «مشاركة السياسية للمرأة»، [www.ezgar.com](http://www.ezgar.com)، 11 جانفي 2007، 14H10.
- (١٠) سبين مرعي، «وقع المرأة العربية»، [www.akkam.net](http://www.akkam.net)، 2٤ أكتوبر 2007، 17H20.
- (11) سبن عوده، «أذا يوم المرأة العالمي رؤية متشائمة لكأنه مرأه في واقع عربي متهاون»، [www.jamaliya.com](http://www.jamaliya.com).
- (12) فيعري 2009، 1٥h2٦.
- (13) د. صالح سليمان عبد العظيم، «اختزال واقع المرأة العربي»، [www.dawaralarab.com](http://www.dawaralarab.com)، ٢٥ أكتوبر 2007، 15h14.
- (14) د. رباب شبيب، «المادرات المطلوبة من انتقادات واحكومات واصحاب العمل في سبيل زيادة مساهمة المرأة في المجتمع»، محاضرة أقيمت في المعهد العربي لشقعة العالي وبحوث العمل، شاربج 200٥.
- (15) معصورة الميارك، «حديث في قضائية الحزيرة مع الصحفية حديجة بن قنة حول واقع المرأة العربية وسعيها في مواجهتها»، [www.aljazeera.net](http://www.aljazeera.net)، ٢٩ مارس 2009، 14h30.
- (16) بدى فوسه مهري، «تجربة منظمة المرأة العربية في فضائنا النوع الاجتماعي: محصورة أقيمت في الدورة التدريبية عن الخلد والإعلام»، [www.amanet.net](http://www.amanet.net)، 15 ديسمبر 2009، 17h20.
- (17) شكري اميرين، «وقع المرأة في المجتمع»، [www.dawaralarab.com](http://www.dawaralarab.com)، 29 سبتمبر 2007، 14h07.
- (18) وامي العقب، «المرأة العربية وعلاقتها بالنسبة الشاملة»، [www.annabaz.org](http://www.annabaz.org)، 2٤ أكتوبر 2007، 15h1٥.
- (19) إحسان الأمين، «المرأة: من الهدنة وتحديات المستقبل»، الصبغ (د.س)، دار الهدى، بيروت، 2004، ص ١١-١٢.
- (20) نفس المرجع، ص ١١-١٢.
- (21) نفس المرجع، ص 10-11، ص ١.
- (22) مجموعة من الباحثين، «مرم سليم»، المرأة العربية بين ثقل الواقع ونظلمات التحرر، الطبعة 2، مركز دراسات الوحدة العربية، العدد ١٦، 2004، بيروت، ص ١4-1٦.
- (23) مجموعة من الباحثين، «عد الغادر عربي»، المرأة العربية بين ثقل الواقع ونظلمات التحرر، الطبعة 2، مركز دراسات الوحدة العربية، العدد 15، 2004، بيروت، ص ١٥-١٦.
- (24) نفس المرجع، ص ١٥.

# في القيمة النقدية لكتب المختارات الشعرية

الحبيب بو عبد الله / جامعي تونس

## على سبيل التقديم :

لا تمثل هذه الدراسة مشروع قراءة متكامل وإنما هي مجرد غواطر نقدية تشكلت في أسئلة حارقة تهدف إلى مزيد تجويد النظر وإعمال الفكر في بعض قضايا النقد التونسي المعاصر ..

هي دراسة تحاول أن تبرز أهمية كتب المختارات الشعرية وكيف أنها ليست جنسا من الكتابة جامعية أو معزولا عن المشهد النقدي، بل هي تمثل رافدا أساسيا في الدراسات الأدبية والنقدية جديرا بالبحث والمساءلة والتفكير ..

وكتب المختارات، كما يدل على ذلك اسمها، تقوم على اختيار وانتقاء ما رشحته ذائقة الناقد وخبرته وثقافته من نصوص ومقطوعات شعرية تتميز بمظاهر من الجودة والروعة والفن تؤهلها إلى أن تكون طرازا عاليا ونموذجا ساميا من الشعر ..

وهذا ما يتفق مع المعنى التأصيلي (الايتمولوجي) لعبارة «أنثولوجيا» (1) في أصلها الإغريقي المكون من لفظتين هما بمعنى «الأزهار» و «بمعنى الاختيار والانتقاء لتكون العبارة بأكملها دالة على «الأزهار المستفدة أو المختارة» ..

فالعبرة في أصلها الغربي مجازية (باقية زهور مختارة) واقتصرت دلالتها في القديم على صنف مخصوص من المقطوعات الشعرية، ثم تطورت هذه الدلالة وتوسعت لشمول اختيار أجمل المقطوعات الفنية وأروعها من شعر ونثر وموسيقى (2) ...

ولئن كان هذا القرب من المصنفات ضاربا بجذوره في القديم، فإنها لا تخلو من تنوع مختلف الآداب والحضارات، فإنها لا ريب أنها خصوصاً في ثقافتنا العربية (3)، فقد نغتنم فيها أسلافنا من الرواة والأدباء والتفاد، وألقوا فيه من الكتب ما جعل الاختيار يمثل «جزءاً من استراتيجية عامة لحركة ثقافية تجديدية هي حركة التأليف بالاختيار» (4) ..

فالاختيار فعل نقدي يستند إلى ذوق صاحبه وحكمه ودرته وثقافته وقدرته على تمييز الجيد من الرديء .. هو إذن فعل مشروط بمقاييس ومعايير، منوط بوظائف وأهداف. لذلك لم تقتصر كتب الاختيار في القديم (شأن المفضليات والأصمعيات ...) على أداء الوظيفة التعليمية أو الأدبية وإنما ارتقت أحياناً لتكون مهاداً نصياً لتأسيس مقدمات منهجية ونظرية أسهمت بصورة فاعلة ومباشرة في تأصيل النظرية النقدية العربية. ولعل ما قام

ومتاحات القول بحثا عن مسالك المعنى ولا زاد سوى إخراجات السؤال:

أين تكمن القيمة النقدية لكتب المختارات الشعرية؟  
ألا يمكن أن تكون كتب المحبرات الشعرية غير نموذج يؤسس لحطاب الحوار والتفاعل بين الإبداع والنقد بدلا عن خطاب الأزمة والقطيعة؟  
ألا تمارس هذه الكتب فعلا نقديا فيه انتصار للشعر ودفاع عن الشعراء ضد آفات البلى والنسيان؟

أليست بهذا الاعتبار تمثل حلقة أساسية في كتابة تاريخ الأدب؟

ولما كانت هذه المختارات تحتوي على أجود الشعر التونسي وأروع، فلم تبدو هذه النصوص وكأنها ملتحفة بالعتيق والغياب لا نبض فيها ولا حياة. كيف نبعث ما هو دفن فيها من فتنة ودهشة وانخفاف؟

## من تجليات القيمة النقدية في المختارات الشعرية:

ليست الغاية إذن، من هذا العمل أن أقدم كتب المختارات الشعرية كلها وأن أعرض ما فيها، أو أن أقرن وأفاضل بينها... فهذه أمور مهمة ولا ريب، جذيرة بالنظر والاستقصاء، غير أن همتنا متعلقة بتلك الأسئلة التي أثرتنا ليس سعيًا وراء إجابة عاجلة حاسمة، بل تعميقًا للبحث عن السبل المؤسسة «لنقد حوارتي» يقوم على التفاعل بين الإبداع والنقد. وقد بدا لنا أن كتب المختارات هي أفضل النماذج لتحقيق ذلك الرهان.

تبدو كتب المختارات عامة والشعرية منها خاصة، لأول وهلة، من أسهل أنواع الكتب صناعة وتأليفًا، غير أنك متى تأملت فيها أدركت أن صورتها النهائية التي استوت عليها ما كانت لتكون على هيئتها تلك من حسن الترتيب والتبويب، ومن دقة

به أبو علي المرزوقي (421 هـ) في مقدمته لشرح ديوان الحماسة لأي تمام يمثل دليلا واضحا على «وشائج القربى بين الاختيار والنظيرة النقدية» (5).

فليس من شك إذن في أن لكتب الاختيار قيمة نقدية واضحة. فهي حسب بعض الدارسين العرب المعاصرين كانت المحرك الأول لطرح الأسئلة الجوهرية في النقد العربي (6)، فمثلت تبعا لذلك «أولى المصادر التي تعكس الوعي النقدي عند العرب» (7).

ومنى ارتحلنا في الزمن من الماضي إلى الحاضر، وانتقلنا من كتب الاختيار القديمة إلى المختارات الشعرية الحديثة والمعاصرة وجدنا أنفسنا إزاء مفارقة في الوضع والفعل والتأثير

وليس الأمر يتعلق باستراتيجية في القراءة تعتمد آلية قياس الحاضر على الماضي أو تتعالى على حيثيات التاريخ وأنساقه وقوانينه، أو تغفل شروط إنتاج المعرفة وسياقاتها الأدبية والفكرية والحضارية عامة... وإما هي قراءة تراعي ذلك الأمر كله غير أنها حقة في مشكلية العلاقة بين الإبداع والنقد وما طرأ عليها من تصدع سؤال حارقا، وتجدد في الفجوة القائمة بين القارئ والنص حيرة ترداد حدة.

فهذه القضايا وغيرها والتي ملأت أرجاء الخطاب النقدي العربي عامة، والتونسي خاصة، أحيانا أن شيرها انطلاقا من النظر في مدونة نصية تحتوي على قيمة نقدية لا مراء فيها غير أن فعلها في المتقل ضئيل.

هي دعوة إلى التفكير معا في كتب المختارات الشعرية ومساءلتها عن تلك القيمة النقدية العنسية.

لذلك أبحث لنفسي، على سبيل انجازة وللمعاصرة، أن أطأ أرض لم أضرب أدركت أنها كثيرة الصوت، وإن بدت سهلا مبسطا، لا انعطاف فيها ولا التواء

هي الرغبة في الارتحال في مدارات المجهول

الجزء الأول مختارات من المقالة والشعر، وقدم الجزء الثاني مختارات من القصة والمسرح.

- مختارات محمد صالح بن عمر ضمن سلسلة المختارات من «تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر». وقد صدرت عن بيت الحكمة سنة 1990. وهي مختارات أنجزها صاحبها لغاية محددة هي إكمال جانب من دراسة تاريخية جماعية للأدب التونسي الحديث والمعاصر قد فرغنا بعد من إعدادها منذ سنة 1987، وتناولنا فيها الفترة الممتدة من سنة 1876 (تاريخ إنشاء المعهد الصادقي) إلى سنة 1985 (تاريخ الشروع في الدراسة) (9).

- مختارات عمر بن سالم بعنوان «مختارات لشعراء تونسين» بإشراف اتحاد الكتاب التونسيين. وقد صدرت عن الدار العربية للكتاب سنة 1992. وهي مختارات حسب ما ورد في تقديم صاحبها خاصة بالمتنمّن لاتحاد الكتاب التونسيين من الشعراء ولا تشمل عليهم (10).

وقد لاحظنا أن ما قام به الأستاذان محمد صالح الجابري ومحمد صالح بن عمر في هذا المجال من مختارات شعرية مصدرة بمقدمات موجزة ومسبوقة بدراسات تحليلية ونقدية (11) قمين بالمدرسة والمساءلة ..

#### 1 - من وظائف الاختيار وأهدافه:

أحبينا أن نبدأ حديثنا عن تجليات القيمة النقدية لهذه الكتب ببيان تلك الوظائف التي تنهض بها وتلك الأهداف التي تروم تحقيقها .. وهو اختيار منهجي رأينا أنه أكثر تناسبا وإجراء مع طبيعة هذه المصنفات التي تكون مصبوبة بأهداف معلومة تسمى إلى تحقيقها عبر تحديد معايير ومقاييس في الاختيار مخصصة واعتماد منهج في التوبيخ وطريقة في العرض مرسومة ..

التعريف والتوصيف إلا بعد جهد كبير وصير دؤوب لا يقدر عليه إلا ذوو العزم من رجال الفكر والأدب والنقد ..

لذلك كانت كتب المختارات من الكتب التي يصعب إنجازها من قبل رجل واحد فرد، وإن كان ذلك ممكنا مع بعض الماذح التي سشير إليها، فإن التماذج الأخرى تولت الإشراف عليها مصممة أدبية ومؤسسات ثقافية وطنية، مثل وزارة الشؤون الثقافية، والمؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات «بيت الحكمة» واتحاد الكتاب التونسيين ..

ولهذا السبب، كان عدد هذه الكتب محدودا لم يتجاوز -حسب اطلاعتنا- العناوين التالية:

- مختارات زين العابدين السنوسي (8) التي يضمها كتاب «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» والصادر عن دار العرب في مجلدين على التوالي في سنتي 1927 و1928، وقد كان في حصيلته لودلف المختارات الشعرية بأخرى نثرية -لا أتذكر كم إكمال مشروعه ..

- مختارات محمد صالح الجابري في كتابه «الشعر التونسي المعاصر» في جزأين، مثل الجزء الأول دراسة تحليلية عن الشعر التونسي من سنة (1870) إلى سنة (1970). واشتمل الجزء الثاني على النصوص الشعرية المختارة لهؤلاء الشعراء إلى تلك الفترة المدروسة. وقد صدر الكتاب في طبعته أولى عن الدار التونسية للنشر سنة 1974/1976، ثم أعيد طبعه عن الدار العربية للكتاب في سنة 1989، وطبع طبعته الثالثة سنة 2000 ببيروت عن دار الغرب الإسلامي.

- مختارات محمد صالح الجابري (مرة أخرى) ضمن كتاب جماعي «مختارات من الأدب التونسي المعاصر»، صادر عن الدار التونسية للنشر سنة 1985 بإشراف وزارة الشؤون الثقافية. والكتاب في جزأين، اهتم

إن أبرز وظيفة تنهض بها كتب المختارات هي وظيفة التوثيق، وأقصى غاية تسعى إلى تحقيقها هو التعريف بالأدب التونسي في الداخل والخارج معا. وقد بدت هذه العاية وتلك الوظيفة حاضرتين بجلاء لدى الجابري معلنا عنهما بصور في التعبير متنوعة، في حين وردتا لدى بن عمر مضممتين في المقدمة، جارييتين وفاعلتين في مستوى خطابه النقدي.

يقول م. ص. الحباري مبرزا هذه الوظيفة التوثيقية والرجعية لهذه المختارات: «لقد قدم هذا الكتاب صورة عامة عن الحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية للمرحلة التي تناولها (...) ومن المؤسف حقاً أن الشعراء الذين تناولهم هذا الكتاب، من الأحياء أفلحوا عن الكتابة إلا الزر اليسير منهم أمثال: محي الدين خريف وجعفر ماجد ونور الدين صمود والميداني بن صالح، مما يزيد في أهمية هذه الدراسات التي يمكن اعتبارها لحد الآن المصدر الوحيد لكل من يروم متابعة تطور الحركة الشعرية في تونس ودراسة أهم الشعراء التونسيين الذين ظلوا خلالها همزة الحياة المستندة منذ أول القرن إلى الحاضر» (12).

من هنا كان شعر المختارات شعر «شهادة» حسب تعبير الكاتب نفسه «إن هذه المختارات بنماذجها المختلفة والمتنوعة تقدم شهادة على تضامن هذه الأجيال وتربطها وتعايشها الأدبي، وصراعها الحافل الزاخر لإثراء الحركة الشعرية في تونس وإخصابها وإغنائها...» (13)، وتبعا لذلك يكون المتقي أو صاحب المختارات بمنزلة «شاهد إثبات» على العصر الذي ينتمي إليه وعلى الجيل الذي يتسبب إليه..

وتكامل هذه الوظيفة مع تلك الغاية الرئيسية التي تشترك فيها كتب المختارات جميعها وهي التعريف بالأدب التونسي في الداخل وفي الخارج مغربا ومشرقا.. وهو أمر بدأ الجابري على وعي كبير بقيمته وأهميته، ذلك أنه أدرك أن المختارات باعتبارها جنا من الإبداع جامعا يمكن أن تكون قناة تيسر على القارئ

العربي - أينما كان - سبل التواصل مع هذا الأدب (14). ويتجلى التعريف في عرض الملامح العامة المميزة للشعر التونسي وتقديم صورة متماسكة ومتكاملة عن مختلف اتجاهاته وتياراته شكلا ومضمونا بالتوقف عند المعالم الفنية والمضمونية الخاصة بكل جيل، يقول الجابري في هذا السياق: «إن قرنا من التراث الشعري بمقدوره الآن أن يمد أي دارس بملامح عامة عن الشعر التونسي في حالات مذه وانحساره...» (15). لذلك نجد كلا من الجابري وبن عمر قد توقف عند تلك الملامح الخاصة والمميزة لتجربة كل جيل من الشعر التونسي انطلاقا من الثلث الأول من القرن العشرين وصولا إلى جيل السبعينات مع الجابري (1970)، وانتهاء إلى جيل الثمانينات مع بن عمر (1985).

## 2 - في مقاييس الاختيار:

لسنا نبالغ إن قلنا إن مقاييس الاختيار هي من أدق المسائل وأكثرها حساسية، فبقدر ما تمثل قاعدة منهجية تأسس عليها الرؤية الفنية والنقدية لصاحب الاختيار، فإنها من المناطق التي تتداخل فيها الحدود بين ما هو ذاتي وما هو علمي موضوعي، بين ما هو فني أدبي وما هو فكري إيديولوجي... ولذلك غالبا ما كان يكثر حولها الجدل والنقاش..

لقد حاول كل من الجابري وبن عمر أن يتعامل مع مسألة المقاييس بكثير من العذر المنهجي، وإن كانا يتفقان معا أن ذوق الناقد وميوله الذاتية والشخصية هي من مقومات «فن الأنثولوجيا».

فهذا بن عمر يوضح في بداية التوطئة أن منتخباته الشعرية «لا تنطبق عليها معايير فن الأنثولوجيا العادي الذي يقوم - كما هو معلوم - على احتكام المتقي في ما يختاره إلى ذوقه وميوله الشخصية وتوجهه الفكري والفني...» (16). ويذهب الجابري مذهبا حاول فيه



بدقة المسألة وخرجها وما تولده ضرورة من اختلاف في الآراء والمواقف: «وسيري القارئ أن هذه المحاولة تباعدت عن الصفة الموسوعية في حشر كل من كانت له بالشعر صلة، فاختارت من كل فترة أهم ممثلها مشيراً إلى غيرهم دونما إطناب. وكنت، كلما اقتربت من معاصرنا، وجدت نفسي مضطراً إلى التوسع في تعداد شخصيات ساهمت بشكل أو بآخر في صنع ملامح الشعر التونسي المعاصر، وشاركت في دفع تياراته. وبينما كان واضحاً أن محمود قابادو كان الشاعر الأهم بالنسبة لعصره فإن هناك من سيخالفني الرأي في الفترات التالية له مفضلاً هذا الشعر على غيره لسبب من الأسباب. وقد كان همّي أن أجتهد في إظهار ميزات أتي شاعر وتقييمه في ضوء من عاصره وليس من خلال قوحي الشخصي، إذ لم تكن لي حرية الاختيار دوماً لقلة المبدعين...» (19).

كيسر شاعر في أن من تجليات القيمة النقدية لهذا الكتاب تأثيره من نقاش أو حوار نقدي سواء تعلّق بمقاييس الاختيار أو بمنهج الكتابة والتصنيف أو غيرها من القضايا... وهو نقاش أو مساءلة تطمح إلى البحث عن «صورة مثلى» لهذه المختارات تعكس تطوراً نوعياً في خطابنا النقدي، وهذا في الحقيقة ما دعا إليه م.ص. بن عمر في خاتمة التوطئة عندما قال: «وكل رجائنا أن تكون قد تجاوزنا في هذا العمل المتواضع بعض نقائص المتحجّات السابقة وخطونا خطوة جديدة نحو المتّقيات المثلى للشعر التونسي الحديث والمعاصر تلك التي تظلّ هدفاً عزيز النال عسير التحقيق» (20).

ولا يكون إدراك هذه «المتّقيات المثلى» إلا بالمسألة النقدية المستمرة... وهذا ما وجدناه في مناقشة محمد العروسي المطوّق لمقاييس اختيار الجابري المذكورة آنفاً. وهو استدراك دقيق لطيف ومداره على مدى التزام الناقد المتّقي لما يحدده بنفسه في المقدمة من مقاييس

أن يكون أميناً موضوعياً في تعامله مع الفترات التاريخية التي لم يعاصرها، ونفى أن يكون كذلك مع «الفترة المعاصرة» التي لا يستطيع فيها نفي ذاتيته ومزاجه، يقول: «وشدّ ما كنت حريصاً أن لا تطبع هذه المختارات - في كل حالاتها - بطابع شخصي محض، قد يلحق الغبن ببعض من لا أستاذ شعري، فلم اختر من هذه الأشعار ما يروفتني شخصياً، ولكنني اخترت منها ما اعتبر في كل فترة أهم ما صدر فيها، واخترت لكل شاعر ما ارتأت أنه خير ما كتب، باستثناء الفترة المعاصرة التي تداخل فيها هواري ومزاجي» (17).

إن هذا التنازع بين الذاتي والموضوعي يعتبر قضية من القضايا التي تثيرها كتب المختارات... وهو أمر قديم وليس مستحدثاً، فغالبا ما كان يتمتّز معيار الجودة في كتب الاختيار القديمة بمعايير أخرى ذاتية غير شعرية بنانا... (18) ولست أريد خوفاً مطولاً في المسألة وإنما أكتفي بإثارة هذه الأسئلة:

أد يكون الدوق الشخصي والفني/عزلاً محدداً لفعل الاختيار، فهل يعني ذلك غياب الضوابط العلمية والمنهجية للكابحة لأعنة الأهواء والميول والأمزجة؟

وفي جراءة نقولها صراحة دون أن نتواطأ على كتمانها: هل ثمة اختيار يخلو من حضور الأيديولوجيا فيه؟

ألا تمثل ثنائية «جودة النص» و«شهوة النفس» ثنائية جدلية تمارس سلطتها على الناقد، وتعمل فعلها في نية المختارات وما تولده فيها أحيانا من ثغرات ومفارقات...؟

من هنا كان أصحاب المختارات وأعين بأهمية مقاييس الاختيار وضرورة صيغها وإن كانوا مدرّكين أنها لا تحسم أمر الاختلاف والجدال حولها أو حول ما ينتج عنها من أحكام انطباعية تقييمية لتجارب بعض الشعراء...

إننا نلمح في قول الجابري مثلاً هذا الوعي

ومعايير لحظفة يقدم على اختيار النصوص وتقويم تجارب أصحابها .

هل ثمة فعلا تجانس وتانسق بين مقاييس المقدمة ومدونة النصوص المختارة وما تضمنه من مواقف انطباعية وأحكام قيمة مختلفة؟؟

ومما جاء في تقديم المطوي لمختارات الجابري في طبعها الأولى، نورد هذا المقتطف على طوله: «وبعد فإن مجال هذا التقديم ليس مجال تقييم أو نقد. ولكنني أعتقد أن هذا السفر سيثير الكثير من النقاش حول عدة موضوعات أثارها المؤلف في مقدمته، حول مقاييس الاختيار في من توسم أنهم ممثلون للشعر في مختلف الأجيال التي غطت قرنا من الزمن خاصة الجيل المعاصر. ولكن ما فائدة كتابة لا تثير حوارا ولا تدعو إلى نقاش؟؟ وإذا كان الأستاذ الجابري جمل هته» أن يجتهد في إظهار مميزات أي شاعر وتقييمه على ضوء من عاصره، وليس من خلال ذوقه الشخصي، إذ لم تكن له حرية الاختيار دوما لقلعة المبدع» فإن القارئ الحق للكتاب سوف يقف طويلا أمام هذا الموقف ليحدد ما إذا وفق الأستاذ الجابري فيما أعلنه من مبدأ يتلاقى وما جبل عليه من صراحة فيما يحدد من أحكام وما يتخذ من مواقف. «(21).

لذلك بدا لنا الجابري في مختاراته الثانية سنة 1985 أدق وأوضح في ذكر المقاييس والمعايير، وكان خطابه متمتزا بنزعة التبرير والتفسير، يقول: «وإذا كانت هذه المختارات لا تعد أن تكون صورة مصغرة لواقع الشعر التونسي المعاصر الذي يمتد إلى أكثر من نصف قرن فإنها لم تقصد إلى الحصر والتعداد والإحصاء الدقيق لجميع الشعراء الذين أسهموا بالكثير أو القليل في هذه التجربة، بقدر ما حاولت استيعاب أهم الشعراء الذين ثابروا على الكتابة من هذا الجيل أو ذلك، وكان لمحاولاتهم تأثير واضح في الحركة الشعرية، مع الاقتناع والاعتراف بأن أسماء كثيرة هامة قد يكون

وقم إغفالها، ليس لأن تجاربها دون تجارب أصحاب هذه النماذج، ولكن طبيعة هذا العمل والحدود المتاحة للاختيار والمصفحات المحددة له حالت دون التوسع والشمول والتعداد...» (22).

وهذا ما يمهّد إلى ذكر مقاييس الاختيار لدى بى عمر لاشتراكها وتقاطعها مع بعض مقاييس الجابري السابقة الذكر. فقد انطلق بى عمر من الإقرار بأنه لم يسع في هذه المختارات إلى الإحاطة بكل الشعراء، بل «انقصرنا على الشعراء الذين برزوا أو أثروا أو نفردوا أو كانوا الأكثر استيعابا للفترة التاريخية التي عاشوا فيها». (23). وهي مقاييس أرواد صاحبها أن يتأى بها عن كل مظاهر الذاتية أو اتباع الميول الشخصية في الاختيار. هي مقاييس تطمح أن تحقق قدرا من «الموضوعية العلمية»، وإن كان «قدر كل عمل علمي يكون الاحتكام فيه إلى النصوص والمطالعات التاريخية والموضوعية وحدها» (24) لا يحظى «بإجماع كل الشعراء ولا تتال رضا أغلبهم» على حد تعليق الناقد نفسه.

ولكن هذه المقاييس (البروز والتأثير والفراة وكثرة الاستيعاب لروح العصر...) على قيمتها وأهميتها ألا تبدو هي الأخرى مشحونة متلبسة بشيء من الذاتية التي لا فكاك منها؟

ثم ألا تحتاج هذه المقاييس إلى شيء من التدقيق والتمييز ليبان الحدود الفاصلة- على فرض وجودها- بين البروز والتأثير أو بين التأثير والفراة مثلا؟؟

إن هذه الاستدراكات غايتها بيان أهمية هذه المقاييس في التأسيس المنهجي لمقدمة المختارات ودورها في إرساء ملامح أولية أو قواعد نظرية في كيفية التعامل مع النصوص الأدبية عامة والشعرية خاصة انتقاء وتعليلها وتقويمها..

إن محاولة إنجاز «مقاييس مثلى» على حدّ تعبير س عمر لهو حقا الهدف الذي تتخبط فيه هذه الدراسة عبر

التاريخية الممتدة من مرحلة بعد الاستقلال إلى حدود 1985، وقسمها تقسيماً زمنياً تاريخياً إلى أربعة أجيال متتالية وهي:

- جيل المخضرمين ذو النزعة الكلاسيكية
- الجيل الأول بعد الاستقلال (1956-1968)
- الجيل الثاني بعد الاستقلال (1968-1978)
- الجيل الثالث بعد الاستقلال (1979، فما بعد)

ونجد الباحث في مختاراته الشعرية يؤكد هذا المنحى الزمني التاريخي في ترتيب الشعراء بالاعتماد على مبدأ «تاريخ ميلاد الشاعر» الذي بدا في نظره أكثر وجاهة وتناسبا وإجرائية في عملية الترتيب، يقول: «ولما كان الشعراء الذين اختارنا لهم منهم الأموات ومنهم الأحياء، وقد امتدت تجربة البعض منهم أو هي لا تزال تمتد على أكثر من سبعين عاما فلم نر مبدأ نعتمد في ترتيبهم أسب من مبدأ الاعتماد على تواريخ ولادتهم، إذ هو يمكن القارئ من تنزيل كل شاعر في المرحلة التي ظهر فيها، دون أن يمنعه ذلك من معاينة مدى تطوره إن عاش مراحل أخرى لاحقة...» (27).

إن عملية الترتيب أو الترتيب إلى مراحل وحقب تاريخية كبرى ثم تفريعها إلى أجيال متتالية متواصلة تتطلب قدرة نوعية على التصنيف تجلت بوضوح وجلاء لدى الناقلين، ذلك أنهما لم يكتفيا بتحديد تلك الفترات التاريخية وترتيبها بل سعيًا في دقة وأناة إلى رسم ملامح كل تيار شعري فنا ومضمونا، ولم يتوانيا عن تسمية كل حركة شعرية تسمية نقدية مصطلحية تحدد معالمها وخصوصيتها، محاولين ضغط حدود التداخل أو التقاطع بين هذه الحركات وتحديد لحظات تطورها وانحسارها...

إن هذا التصنيف في زعمنا هو مظهر من مظاهر القيمة النقدية التي تحظى بها كتب المختارات... يتجلى هذا الوعي بأهمية التصنيف وإجرائيته

المساءلة والمحاور. وقد وجدنا فعلا في دراسة الناقد ما شكل خروجا عن «فنّ الأنتولوجيا العادي» قصد مزيد تفعيل هذا الصنف من الخطاب وتطوير دوره وتأصيل قيمته النقدية... (25).

### 3 - منهج التصنيف وطريقة العرض:

سلك كل من الجابري منهجا زمنيا تاريخيا في تبويب الشعراء وترتيبهم. وفي الحق، فإن هذا المنهج هو الأكثر تناسبا و«جرا» مع تلك القيمة التوثيقية التي تميز هذا الصنف من الكتب ويسهم أيضا في تحقيق غاية التعريف التي إليها تسعى جميع المختارات...

لقد اختار الجابري المزاجية بين التوثيق والتحليل في الجزء الأول من الكتاب وبين الاختيار والانتقاء في الجزء الثاني منه، يقول: «...» (لكنني اخترت في آخر الأمر المزاجية بين ما حاولت اعتباره دراسة أولية لجوانب من الحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية التي لها أساس بالشعر، وبين انتقاء مختارات من جديد شعراء في تلك الملامح كل جيل...» (26). ويحفل ما لجلّي الفعلا في تلك الفصول التي بنى عليها فزالسته، وهي الفصول خمسة غطت قرنا من الزمان من (1870) إلى (1970):

- الفصل الأول: حركة الانبعاث (1869-1881)
- الفصل الثاني: مطلع القرن (1881-1914)
- الفصل الثالث: بين الحربين (1914-1934)
- الفصل الرابع: عصر الشابي ورياح التغيير
- الفصل الخامس: حركات التجديد (1943-1970)

وتقيد الجابري بهذا الترتيب في مختاراته (الجزء الثاني) وتوقف عند أبرز أعلام كل مرحلة من مراحل الشعر التونسي الحديث والمعاصر.

ونفس الأمر تقريبا نجده مع مختارات بن عمر. فقد اهتم الباحث في دراسته النقدية القيمة بالمرحلة

الملاح المميزه لحياته أو لشعره على مقطعات وفقرات من بعض الصحف أو المجلات أو الكتب التي تناولت الحركة الأدبية والفكرية في تونس، وينتهي التقديم بذكر أعمال الشاعر وبعض المراجع التي اهتمت بشعره..

وانطلاقاً من أحمد المختار الوزير إلى أحمد القديدي (أي مع ثلاثة عشر شاعراً)، شرع الجابري في التعريف بحياة الشاعر وشعره بنفسه، واستغنى عن التذكير بالمراجع واكتفى بذكر الإنتاج الشعري للشاعر. ولا يفوتنا هنا أن نسجل للجابري لغته الشعرية الرقيقة والأنيقة أحياناً في تقديمه بعض الشعراء (30)، كما نزه بطريقته في تقديم الشاعر انطلاقاً من شعره وخصائص الكتابة التي تميز تجربته، وهو أمر ودنا لو كان قاعدة في التقديم وليس استثناء (31).

والأ طريقة الثالثة فقد تعلق ببقية الشعراء، من علي عارف إلى محمد البلوطي (أي مع خمسة وعشرين شاعراً) واكتفى فيها الجابري بتقديم ترجمة موجزة لحياة الشاعر (الملاح) وتأليف ولادته وشهادته العلمية ومهنته ويحتمل إنتاجه الشعري.. وهي طريقة شملت جيل السبعينات تقريباً، وهو الجيل الذي بدأت تتبلور معه ملاح جديدة في الكتابة الشعرية، لم يخف الجابري -في مواطن متعددة- احترازه من ثورة بعض الشعراء على السنن الشعرية والجمالية للمقصيدة التقليدية ونزعتهم الجامعة إلى تجاوز الماضي بكل تقاليده الفنية..

وهذه المرحلة (السبعينات) هي التي تقف عندها الحدود الزمنية لمختارات الجابري.

إن هذه الطريقة الأخيرة من التقديم هي التي أصححت أسلوباً متداولاً في كتب المختارات، قد تختلف من حيث الكمّ طولاً وقصراً أو إجمالاً وتفصيلاً، غير أنها تكاد تكون الطريقة المثلى التي ينتهجها أصحاب المختارات الشعرية.. فهي الطريقة التي سلكها بن عمر في مختاراته، بل إنه وجد بينها وبين المبدأ الذي

المنهجية لدى الجابري في تصنيفه حركات التجديد التي مثلت مدار الفصل الخامس من كتابه، إلى أربعة اتجاهات: «تقليدي، غنائي، رمزي، واقعي» ويصرح أن هذه الاصطلاحات التي توسل بها هذا التقسيم «لا تعدو أن تكون اصطلاحات صورية يشرت بها هذا العمل في فصل المجموعات المختلفة من الشعراء عن بعضها بعضاً، وتنظيم الجماعات الأقرب أسلوباً وفكراً» (28).

وكان بن عمر أيضاً حريصاً الحرص كله على تحديد الملاح المميزة لكل جيل مسنداً تلك المصطلحات النقدية التي تعرّف بخصوصية كل جيل من الأجيال، فقرأ يميز بين الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة، وعندما يتحدث عن الجيل الثاني بعد الاستقلال (1968-1978) يذكر الظاهرة المميزة لهذا الجيل «الذي أسس الشعر الطلائعي» وما آل إليه من اتجاهات فرعية أخرى... ويتوقف عند الجيل الثالث (1979 وما بعد) وما شهدته من تأسيس أربع حركات جديدة هي: «المنحى الواقعي والمدرسة الكونية القروانية والروح الإبداعية الثالثة والشعر القومي الاشتراكي» (29).

وأما عن طريقة العرض (أسلوب التعريف بالشعراء وتقديمهم في متن المختارات)، فإننا نشير إلى أن الجابري قد اتبع ثلاثة طرق فرضتها فيما يبدو خصوصية المراحل التاريخية لظهور الشعراء. فمن مرحلة أولى بعيدة في الزمن قصّية اعتمد فيها الناقد على الوثائق المتوفرة آنذاك، إلى مرحلة ثانية عاصرها الشاعر فاكثى نفسه ناقداً وشاهداً، فعزّف وقدم بلغته وأسلوبه، وصولاً إلى المرحلة الثالثة والأخيرة المتعلقة بجيل شباب السبعينات حيث نجده اكتفى بالترجمة الوجيزة والمقتضبة للشاعر..

فأما المرحلة الأولى والتي اعتمدها الجابري في بداية المختارات، من محمود قايادو إلى مصطفى خريّت (أي مع تسعة شعراء)، فقد استند فيها صاحب المختارات في ترجمته للشاعر والتعريف بأهم مضامين شعره وبعض

اعتمده في ترتيب الشعراء وتبويبهم صلة وتكاملاً. يقول بن عمر كاشفاً عن محددات هذه الطريقة ومضمونها: «...» وقد ساعدناه على بلوغ هذه الغاية بأن أثبتنا تاريخ ميلاد الشاعر ومكانه، وتاريخ وفاته ومكانها (إن كان من الأموات) ونوع تخرجه ومكانه، وقدمنا لمحة عن توجهه الفني وضبطنا قائمة في آثاره مرتبة ترتيباً زمنياً حسب تواريخ صدورها...» (32).

### في نقد النقد أو البحث عن آفاق أخرى لكتب المختارات :

إن إدراكنا للقيمة النقدية لكتب المختارات الشعرية كما حاولنا بيان تجلياتها، لا يمنع استدراكنا بالقول بمحدوديتها ومحدودية فعلها، وذلك لهيمنة النزعة التوثيقية عليها. وفي هذا السياق، يرى أحمد صوّ أن تلك المصنفات من كتب المختارات تنزل ضمن الاتجاه التوثيقي التحليلي «ومثل هذا الاتجاه يعد من أقدم المناهج النقدية التي تمكن من وضع التاريخ الأدبي للأجناس الأدبية أو لصنف من أصنافها. وفي نطاق الأدب التونسي الحديث يبرز كتاب زين العابدين التونسي «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» (1927) كأفضل مثال لهذا النمط من الدراسات وكأني بهذا الاتجاه يتواصل اليوم مع كتابات محمد صالح الحابري التي هي في نفس الوقت توثيقية تحليلية.» (33)

وهذا المسلك في الكتابة الذي يسيطر عليه هاجس التوثيق لا يمنع صاحبه من الوقوع في الأحكام الانطباعية غير المبررة أحياناً، وهذا ما أكدّه أحمد صوّ في نفس المقام وفي بقية الكلام: «مثل هذه الدراسات رغم كل ما قد يتحلى به أصحابها من شعور بضرورة الموضوعية في إقامة المقاييس وإبراز المراحل وتبيين المميزات العالية، تبقى في النهاية على جانب كبير من الذاتية لمجرد أنها لا يمكن أن تكون إلا انتقائية وهي غالباً ما تميل إلى التوثيق أكثر من اعتنائها بالتحليل لذلك

يصعب أن نتخلص من الأحكام الانطباعية...» (34).

فهيمته هذه النزعة التوثيقية والتاريخية وما أفضت إليه من تقلص للوظيفة النقدية والجمالية، ظاهرة تلمسنا صداها بوضوح وجلاء في مختارات الجابري (35)، وبدت عرضية، قليلة الفعل والحضور إلى حد الغياب أحياناً في مختارات بن عمر، بل إننا وجدنا في تلك الدراسة التي أنجزها بن عمر من المواقف والآراء النقدية ما شكل منطلقاً ومهاداً لهذه المقترحات...

ونود أن نشير هنا، إلى أن هذه المقترحات - إن جاز اعتبارها كذلك - لا تسعى إلى مراجعة ما أنجز من كتب المختارات أو المتخبرات الشعرية لأنها أنجزت ضمن وعي محدود جنس هذا الضرب من التصنيف الذي اقتضى ذلك الفصل القاطع الحاسم بين ما هو نصي/إبداعي وما هو تحليلي/نقدي...

فكان ما أنجزه الجابري من مختارات «مدعماً» لدراسته النقدية التحليلية عن الشعر التونسي، وكان ما أنجزه بن عمر من نصوص «مكتلاً» لدراسته النقدية التي ألّفها ضمن «ذلك المؤلف الجماعي عن الأدب التونسي الحديث والمعاصر».

فهذا الوعي بالحدود أو الفروق المميزة وليس الفاصلة بين «فن الأنولوجيا» وبين الدراسات النقدية التي تشغل على النصوص الإبداعية تفكيكا وتحليلا وتقويما، لم يشكل في تقديرنا عائقاً إستيمولوجيا يحول بيننا وبين تقديم هذه المقترحات وإن بدت مخترقة لحدود «الجنس» وعاقبة عمّا جرت به العادة والسنة في الكتابة والتأليف. وما استندنا إليه لتدعيم وجهة نظرنا، ما عرفته الثقافة العربية من اختيارات شعرية صذرت معقدات مبهجة ونقدية كان لها أكبر الأثر في تأصيل الظاهرة الأدبية والنظرية النقدية عامة...

ثم ما نشهده في الزمن الراهن من ظاهرة التمرّد على مقولة سلطة «الجنس الأدبي» وشروطه وقوانينه،

بل وافتتاح الأجناس على بعضها البعض في ضرب من التحوار خصيب، وفي شكل من التناذر بدیع ..

هذا فضلا عن العناية القصوى التي تهفو إليها هذه المقترحات وهي تطوير الفاعلية النقدية لهذا النوع من المصنفات والتي بدت لنا القضاء النصي الأكثر ملاءمة لعقد علاقة التفاعل بين الأدب والنقد ..

وتتمثل هذه المقترحات في النقاط التالية :

- تجاوز المقدمة في كتب المختارات الشعرية حدود التصنيف والتبويب ودائرة التعليقات والانطباعات، إلى مقدمة نقدية تأسيسية تقوم على بناء المفاهيم النقدية والتصورات المنهجية في كيفية مقارنة الشعر التونسي، وإرساء آليات ومفاتيح قراءة تساعد على فهم التجارب الشعرية للشعراء انطلاقا من نصوصهم وليس اعتمادا على تفاصيل حياتهم فقط

- إثراء هذا النمط من المصنفات/ المختارات بضرب آخر من النصوص الموازية للنصوص الشعرية، مثل الشهادات والخواطر والبيانات النقدية لبعض الحراكات الشعرية ..

- إمكانية وضع ثبوت أو دليل مصطلحي يصبغ قائمة المصطلحات الفنية والنقدية التي تميز الخطاب الشعري لمختلف الاتجاهات والحركات، ويعرّف القارئ بخصوصية تلك التجربة ويضعها في إطارها من مسيرة الشعر التونسي الحديث والمعاصر. فمثل هذه التسميات المتداولة في الخطاب النقدي التونسي شأن حركة غير العمودي والحر، والشعر المنجمي، والشعر الكوني أو الصوفي، والشعر الحر، وقصيدة الثر .. وغيرها من المفاهيم والمصطلحات متى وضعت في قائمة وضبطت دلالتها الاصطلاحية بدقة. أسهم ذلك في تحقيق ذلك التواصل المشود بين القارئ والنص ..

- تنزيل المختارات باعتبارها فعلا نقديا معرفيا ومؤصلا للتجارب الشعرية بمختلف اتجاهاتها الفنية وتياراتها الأدبية

ضمن تصور استراتيجي للمعرفة ينهض على الحروج من نسق «التداول المعطوب للمعرفة» (36)، وهو نسق قائم على آليات الإقصاء والإلغاء والأحكام المسبقة وأحكام القيمة المطلقة ... إلى نسق آخر مضاد يتأسس على مبدأ « التراكم » شرطا أساسيا في بناء المعرفة الإنسانية ومحددا إبيستيميا فاعلا في إرساء معرفة نقدية تقوم على منطق الحوار والتفاعل بين المبدع والناقد وتنهض على مبدأ التواصل بين الأجيال ..

- إن كتب المختارات لحظة تضع مسألة المتقبل في اعتبارها فإنها بذلك تكشف عن إدراك لأهميته ودوره في كتابة تاريخ الأدب .. إنها بهذا الفعل تعيد تلك الحيوية المفقودة بين نقد الأدب وتاريخ الأدب، تلك الحيوية أو الدينامية التي يصنعها ذلك الحوار الخلاق بين القارئ/ المتقبل والنص الأدبي. يقول هانز روبرت ياوس: «إن تاريخ الأدب عملية متصلة من التقبل والانتجاع الجماليين، عملية تتحقق في تحيين النصوص الأدبية <sup>١</sup> التي هي للقارئ الذي يقرأ، والناقد الذي يتأمل، والكاآب نفسه الذي يدفع بدوره إلى الكتابة ..» (37).

ففي إطار جمالية التقبل، يمكن أن تتجاوز تلك النظرة التاريخية/ الزمنية في كتابة تاريخ الشعر التونسي إلى تصور أكثر حيوية وحرية يقوم على ذلك التواصل بين الأجيال من ناحية، وعلى ذلك التفاعل الخصيب بين الوعي التاريخي والوعي الجمالي، أي ذلك التفاعل بين أفق الماضي وأفق الحاضر، وبين أفق النص وأفق القارئ/ المؤول وهو ما يسميه غادير «بانصهار الأفاق» (38).

إن هذا التصور يرنو إلى أن تؤسس كتب المختارات علاقة أخرى عمادها الحوار بين القارئ والنص، تكون موازية للعلاقة القائمة بين الناقد والمبدع .. هي علاقة يعامل فيها النص باعتباره « الآخر » أو « الأنت » الذي يكون طرفا في عملية الحوار وليس مجرد دليل صامت أو جسر وساطة بين الناقد والشاعر ..

لم يحظ - في زمننا - بما يكفي من البحث والدراسة .  
ولعل هذه الدراسة قد حققت هدفها في الدعوة  
إلى مزيد التفكير في الوضع النقدي لكتب المختارات  
الشعرية، إثراء للحوار بين الباحثين وتعميقا للسؤال  
الذي تنأسس عليه المعرفة .

ففي هذا الإطار النقدي/ الجمالي والهرمينوطيقي،  
يمكن أن تؤسس كتب المختارات الشعرية حواراً نقدياً  
فاعلاً، تهتم فيه بالنص وقارنه قدر اهتمامها بصاحبه .  
وفي الأخير، ليس من فضل لهذه الخواطر سوى أنها  
أثارت السؤال في ضرب من المصنفات الأدبية والنقدية،

## الهوامش والإحالات

1) Anthologie au sens figuré, du grec « anthologia », de « anthos » fleur et « logia » choix collection choix des fleurs Le grand Robert - dictionnaire de la langue française, tome1, 2e ed, 1992, p-103

2) anthologie ( nf (gr anthologia, de « anthos », fleur, et « legein » cueillir, 1574, P Bresslay). 1 Recueil de poésies légères grecques anciennes notamment d'épigrammes. 1 es anthologies alexandrines L' « Anthologie palatine » 2 Recueil de morceaux choisis de poètes de prosateurs ou de musiciens. Anthologie des poètes français du 19e siècle.

3) يشير عبد السلام السدي إلى أن « المختارات من أشد ألوان التأليف التصاقاً بالحضارة العربية، وقد أدت هذه المصنفات وظيفة لم يوفى في أحد حتى في وصيفة سويش عن صميم جميع « لسون » لبطر المسدي صميم « مختارات من الألف البرسي المصير »، د ت ن 1986/1، ج 1 ص 11

4) محمد لمعري « اختيار سمرق » لبطر السدي في « ثراث أدبي » (أحسان مودجا)، المحلة العربية للثقافة، السنة 19، العدد 12، مارس 1994، ص 157.

5) محمد العمري، المرجع السابق، ص 174. يقول في هذا السياق، « وقد كشفت مقدمة المروزي بصورة طبيعية وعلنية عن وشائج القربى بين الاختيار والنظرية النقدية. لقد حاول المروزي كشف شرائط الاختيار في عمل أبي تمام فأوصله ذلك إلى البحث عن عمود الشعر من جهة، وطبيعة التلقي من جهة ثانية »

6) المرجع السابق، ص 165.

7) محمد الهادي الطرابلسي « بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، ط1/ 1988، و الفصل الثامن من الكتاب تعديداً « الوعي النقدي في ممارسة النص الأدبي عند العرب » وما جاء فيه أيضاً « ذلك أن كتب «الختيارات والتشروح تمثل (كعملية ممارسة النص الأدبي في أكمل صورها لأنها تتطابق بمبداً من النص ذاته ولأنها أولى المصادر التي تمكس الوعي النقدي عند العرب» ص 70.

8) استذكر محمد صالح الحائري في مقدمة الطبعة الثالثة لكتابه اعتبر مؤلف السوسي المذكور هو أول المصنفات في هذا المجال، ويرى أنه يمثل ثاني المختارات، وبأنه يعد كتاب الشيخ محمد البير « عوار الأرب » عندما « شملت » مشكلة من عالم أدبي » وهو كتاب يجمع في تراجمه الشعر إلى الشر، وقد أُرُجح لم يظهر من الشعراء في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لبطر الحائري، مقدمة الطبعة الثالثة من كتابه « الشعر التونسي المصير » والفاصلة عن دار العرب الإسلامي، بيروت سنة 2000، صفحة 6. غير أن أغلب الدراسات والمراجع المقتدة، التي تزج للأدب التونسي الحديث والمعاصر قبل أعلاه، إلى اعتبار كتاب السوسي هو دعة هذا النوع من الكتب ولذلك كان مصدرهما أساساً في مثل هذا الضرب من البحوث .

- (9) محمد صالح بن عمر: تاريخ الأدب التونسي، (قسم الشعر) بيت الحكمة، قرطاج، ط1/1990، ص1.
- (10) عمر بن سالم: مختارات لشعراء تونسيين، دار العربية للكتاب، ط1/1992، ص11.
- (11) ملاحظ أن كلا من اللقطين يؤكد في مقدمه أن ما أخرجه من دراسة تجديدية- نقدية عن الشعر التونسي الحديث والمعاصر له صله وثقى ومنه بالمحاضرات أو المحاضرات من الشخصيات، سر ذلك التكميل والتفاعل بين الإبداع والنقد في كتب لمختارات يقول م. ص. الحباري في مقدمته كتابه الشعر التونسي المعاصر في الجزء الثاني المخصص للمختارات «هذه مختارات أردتها مدعومة لدراسي عن الشعر التونسي المعاصر...» ص1. ويقول م. ص. بن عمر في توطئة للمختارات: «(...) هي مجموعة من النصوص النموذجية مرفوقة بتراجم موجزة لأصحابها قد أحيرت لعبه محدده هي إكمال جانب من دراسة تاريخية جماعية للأدب التونسي الحديث والمعاصر...» ص1.
- غير أن هذا أوجه لمختارات باعتبارها مدعومة لدراسة سابقة أو مكملتها قد يعنى من فيها وفعلت اللقطين، وقد نجى ذلك خاصة في طبعة المصنفات القصيرة والموجزة التي يعدها أصحابها لمختارات فهل هي طبعة الحس تفرص شروطها وقودها؟ أم هو الاكتفاء بنقل الذي أجرت لثاني النص مدعوم ومكتفياً بحسب؟ إن هذا الوضع «المسور» والمحدود هو الذي دفعني إلى إثارة إمكانية تطوير المقدمات وجمعها مقدمت منهجية مؤسسة لتصور حيوي فاعل بين الأدب والنقد من جهة وبين النص والقرائن من جهة أخرى
- (12) م. ص. الحباري، المرجع المذكور، ج1، ص12.
- (13) الحباري، مختارات 1992، د.ت.ن، ج1، ص20.
- (14) يقول الحباري في هذا السياق: «وإني وددت أن لو اتسعت هذه الصفحات القليلة لخصائد أخرى جنية، عبر أن العلامة التي أجد قصد من هذه المختارات - تكن تعداداً ما هو جدد من هذه الخصائد، بقدر ما كنت عابتي وضع هذه المختارات - لاني أرى الأبعاد الميسرة لا تفرج عن كل ما يشغل من الأدب والمطروعة في تونس...» بن عمر م. ص. الأدب التونسي المعاصر - نقد ولا يحدون ما يمكن من المحدود الوقت لخصه كل مؤرخين في هذا مائة نقد الحباري الشعر التونسي المعاصر، ص14. (وليتذكر القارئ أن الطبعة الأولى لهذا الكتاب كانت سنة 1992).
- (15) الحباري، المرجع السابق، ص9.
- (16) م. ص. بن عمر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (17) الحباري، المرجع السابق، ص14.
- (18) المرید التوسع في هذه المسألة، انظر على سبيل الذكر لا الحصر محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، مرجع مذكور، والشير بن عمر في مقاييس اختيار الشعر ووصفاته من خلال باب الخامسة من ديوان الحفاصة لأبي تمام، حوليات الجامعة التونسية، العدد44، 2002.
- (19) الحباري، م. ص. ن، ج1، ص14.
- (20) بن عمر، م. ص. ن، ص11.
- (21) محمد العروسي الطوي، من تقديم مختارات الحباري، ج1، ص1.
- (22) الحباري، محاضرات 1992، ص111.
- (23) بن عمر، م. ص. ن، ص1.
- (24) نفسه، ص11.
- (25) إن ما ذكره بن عمر في تقديمه للشاعرين محمود التونسي ومحمد العويبي على سبيل التمثيل لا الحصر هو في الحقيقة تروحه نقدي يمكن متى تعمقت أوصونه ومادته أن يقضي إلى تطوير في الأنثولوجيا وتحقيق ذلك التفاعل المشدود بين النقد والإبداع وهو تروحه يرتكز على تقوية التجربة الشعرية بد وجمالها من



جهة، ودلائيا/مضمونيا من جهة أخرى، يتأتى عن كل مظاهر الانطباعية وأحكام القيمة المطلقة.. (وهو أمر واحد، صدها واصحا جليا في نفوس تجرد بعض الشعراء الآخرين أمثال مصطفى المزيقي وفضيلة الشامي.. انظر المحاولات ص 220 و ص 140).

(20) الحباري، م. ن، ج 1 ص 13-14

(21) بن عمر، م. ن، ص 11

(22) الحباري، م. ن، ج 2، ص 100

(23) بن عمر، م. ن، ص 104 انظر تفصيلا لهذه الأحيال ورسمها لمعالمها الصبة و خصوصياتها المضمورية في مثل الدراسة المذكورة

(24) انظر سدسم الحباري للشاعر أحمد النعماني مثلا في ص 117، وتقديمه لمحي الدين حريف أيضا في ص 203.

(25) هذه المحاولات قليلة الحضور ونجدها مع عدد نادر من الشعراء أمثال حديثه عن جعفر ماجد (ج 2 ص 244)، وعن نور الدين صمود (ج 2 ص 276) ..

(26) بن عمر، م. ن، ص 11

(27) أحمد عمر ضمن كتاب «تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر»، إعداد مجموعة من الباحثين، بيت الحكمة، قرطاج، ط 1/ 1993، ص 168.

(28) المجمع نفسه، الصفحة نفسها

(29) إن طبيعة النزعة التوثيقية التي هيمنت على كتابة الحباري<sup>29</sup> أفضته أحيانا في بعض «المزائل» فاعتمده الكبير حياة الشاعر وبتفاصيلها الجزئية في بعض الأحيان أثر في نوع مداد و دراهم لشعره فكان غالبا ما يعقد مطابقة آلية و مباشرة بين النص و الواقع، وكان القصيدة أو المجموعة شعرية وثيقة تاريخية لحياة صاحبه و سيرته الذاتية ٢٩

انظر مثلا تقديمه وتعليقه بحداثة شعرية «سبح حبيب طاب قلبه تهادنا في جوان «حنين» وبين فصول حياته وسيرته الذاتية وحاشا ما تعلق بها بقصتها عن الحب.. انظر في ذلك ج 2 ص 221 وما بعدها.

(30) استعرب العبارة من محمد حسن حمير كونه «الشعر العربي أحدث سائته» أد لاه، ج 1، دار تونيق للنشر، الدار البيضاء، ط 1/ 2001 ص 14

(31) راجع في ذلك هاجر روبرت يابوس، H R LAUSS Pour une esthétique de la réception، 1978، Gallimard، Paris

(32) للوقوف على هذا المفهوم و دلالاته ضمن نظرية غادامير الهرميوطيقية يمكن الرجوع إلى كتابه الشهير «الحقيقة والتبع».

H G GADAMER Vérité et méthode Editions du Seuil، Paris، 1976

# ظاهرة الانتحار

## بين دوركايم وناقديه

محدي الشوفي / باحث، تونس

### تمهيد :

- الأسباب الاجتماعية والنماذج الاجتماعية للانتحار

- الانتحار كظاهرة اجتماعية عموماً .

وفي ما يلي بإيجاز شديد ملخص عام لمحاو  
الدراسة وأبرز المسائل المعالجة، ثم نتطرق بعد ذلك  
إلى مسئلة الانتحار التي وجهت لدوركايم حول  
تفسيره لظاهرة الانتحار والعوامل المؤدية إليه .

### المقدمة :

يبدأ إميل دوركايم بتحديد موضوع الدراسة وتعريف  
ظاهرة الانتحار التي سيعالجها في بحثه، فيعرف  
الانتحار بأنه «كل موت يحدث بصفة مباشرة أو غير  
مباشرة بفعل إيجابي أو سلبى بواسطة الضحية نفسها  
وهي تعلم أنه سيؤدي إلى الموت» .

إن الضحية أثناء قيامها بهذا الفعل، تعلم مسبقاً  
النتيجة الحتمية لهذا السلوك. وطبعاً هناك أسباب  
موضوعية أدت إلى ذلك سببها دوركايم فيما بعد،  
إن كل حوادث الموت المتتفة بهذه الخصائص تتميز  
بوضوح عن كل حالات الموت الأخرى، حيث لا تكون  
الضحية متسببة في موتها أو بالأحرى لا تكون ساعية

تعتبر دراسة إميل دوركايم للانتحار التعبير العملي  
الواضح والدقيق للتمسك بالمنهج العلمي الذي أفقّه  
في كتابه قواعد المنهج السوسيولوجي، واعتمده في كل  
بحوثه ودراساته العلمية بما في ذلك كتابه تقسيم العمل  
الاجتماعي. الذي نشر قبل كتاب قواعد المنهج إلا أن  
دوركايم، كما سبق وأن ذكرت كان منشغلاً منذ البداية  
وأثناء التخطيط لدراسته حول تقسيم العمل الاجتماعي  
بالمشاغل المنهجية والاستمولوجية. وكعادته وبأسلوبه  
المعمود يبدأ دوركايم بحثه بتعريف الظاهرة موضوع  
الدراسة ثم ينتقد وي طرح التفسيرات اللاسوسيولوجية  
والمتنافية مع المنطق العلمي ومنهجه. ثم يقدم في  
الأخير التفسير السوسيولوجي للظاهرة بعد أن يحللها  
بوضوح ودقة وعمق وترتيب منظم. مراعيًا قواعد  
المنهجية العلمية التي رسمها وأسسها في كتابه الرائع  
والرائد قواعد المنهج في علم الاجتماع .

يبدأ دوركايم إذا في مدخل كتابه الانتحار بتعريف  
موضوع البحث والظاهرة المدروسة، ثم يقسم كتابه  
ويوزع بحثه على الأقسام الثلاثة التالية :

- العوامل الغير اجتماعية للانتحار

إلى قتل نفسها والقضاء عليها كما يستبعد دوركايم من مجال البحث كل ما يخص انتحار الحيوانات.

فمن خلال التعريف المذكور آنفاً لدوركايم، نستنتج أن شرط توفر حالة الانتحار هو وجود النية المسبقة والعلم القبلي، بأن ما سيفعله ويقدم عليه المتحرر يؤدي بالضرورة إلى الموت. ولا يهم بعد ذلك كثيراً، سواء كان الفعل الانتحاري إيجابياً مثل إطلاق الرصاص على الرأس أو الارتقاء تحت عجلات القطار أو السقوط من فوق طوابق عمارة مرتفعة. كل هذه الأعمال إيجابية ومباشرة، أما الفعل السلبي، فيمكن ذكر مثال من يهمل حالته الصحية ويتعمد عدم معالجة مرض خطير الذي يؤدي تطوره إلى الموت.

كذلك الامتناع عن الأكل والشرب بشكل متواصل لمدة طويلة، أو الدخول إلى غابة بها حيوانات وحشية مفترسة وتعمد تعريض نفسه إلى الهلاك وهو يعلم مسبقاً نتيجة تصرفه

### العوامل الغير اجتماعية للانتحار :

يفتقد دوركايم في هذا القسم من البحث ويدحض العوامل الغير اجتماعية للانتحار والتي يعتبرها بعض من سبقه أنها تؤدي للانتحار كالعوامل النفسية المرضية والعوامل النفسية العادية والعوامل الكونية المناخية وعامل التقليد الذي اعتمده قيرال طارد في تفسير الظواهر الاجتماعية وعامل الوراثة، والأصل المنصري. لقد دحض دوركايم هذه الأسباب، ومنها التفسير الذي قدمه «مورسلي» حول تفسير الانتحار بالأمراض العقلية والنفسية ويبرز ذلك من خلال الإحصائيات والراهين والوقائع ليصل إلى الاستنتاج التالي «نسبة الانتحار لا تمت بصلة للأمراض العقلية ولا إلى الحالات النفسية المرضية».

يفتقد دوركايم كذلك تفسير الانتحار بالأسباب الوراثية والمنصرية، ويصل في هذا القسم من البحث

إلى أن «الانتحار لا يورث، ولا يتبع الخصائص الجينية للإنسان، وإنما ما يورث أو يُورث هو بعض حالات الأمراض العقلية وهي لا تؤدي بالضرورة إلى الانتحار».

ثم يواصل دوركايم تحليله مفنداً أبرز العوامل الغير اجتماعية التي فسر بها من سبقه أسباب الانتحار ويدحضها الواحدة تلو الأخرى، بطريقة موضوعية، ومنهجية علمية، مدعماً بالفرائز والمؤشرات ومستنداً إلى الملاحظة والتجربة والإحصائيات.

### العوامل والنماذج الاجتماعية للانتحار :

يتطرق دوركايم في هذا القسم إلى الأسباب الاجتماعية للانتحار والظروف المؤدية إليه من خلال قياس معدلات الانتحار ومقارنة الإحصائيات في المِلدان الأوروبية في فترات زمنية مختلفة. ومن خلال اعتماد المقارنات والحجج والبراهين يتوصل إلى الأسباب الحقيقية للانتحار وهي أساساً اجتماعية. مثل الحالة العائلية والجنس والعمر ودرجة الاندماج الاجتماعي والعمل والدين. وقد توصل إلى أنه كلما كان الفرد متكاملاً اجتماعياً ومرتباً بالجماعة تقل نسب الانتحار وكلما ضعف الاندماج وانفصلت الروابط مع الجماعة ترتفع نسب الانتحار. من ذلك أن نسب الانتحار عند المتزوجين أقل من العزّاب، والأزواج الذين لهم أبناء يتحرون بنسب أقل من الذين ليس لهم أبناء، والكاثوليك يتحرون أقل من البروتستانت نظراً لاتصاف هؤلاء الأخيرين بنزعة مفرطة من التفرد والانزلال عن الجماعة الدينية يقول دوركايم «إن المجتمع الأسري، شأنه شأن المجتمع أو الجماعة الدينية، يمثل عاملاً محافظاً قوياً ضد الانتحار».

تمثل الجماعة بمختلف أنواعها عاملاً مهماً في حماية الأفراد من آفة الانتحار، وقد درس دوركايم أهم الجماعات، أو أنماط المجتمعات الكبرى

وتنعمهم بحياة سليمة وآمنة وكريمة، ويعتبر دوركايم أنَّ الاندماج في هذه الحياة الجماعية من العوامل الأساسية التي تحمي الأفراد من الأمراض الاجتماعية والمهلكات والأزمات، ولعلَّ الانتحار أبرز تلك الأفات التي تنفك بالأفراد وتخر المجتمعات خاصة أولئك الذين ضعف اندماجهم وحاصرتهم العزلة والأنانية.

إنَّ هذا القسم من دراسة دوركايم حول الانتحار، والمتعلِّق بالبحث حول الأسباب الاجتماعية للانتحار وتصنيفه إلى نماذج عامة، يعتبر أهم ما جاء به المؤلف حيث نجده يصنّف الانتحار إلى ثلاثة نماذج التالية: الأناني والغيري واللامعباري. وهي أشكال أولية ويقوم في آخر هذا الفصل تركيبات ثنائية للانتحار وهي ثلاثة:

- 1 - الانتحار الأناني اللامعباري
- 2 - الانتحار اللامعباري الغيري
- 3 - الانتحار الأناني الغيري

إنَّ هذه التصنيفات الثلاثة هي نتاج عملية تركيب مزدوجة، يلقي فيها مفعول نموذجين على الفرد مثل حالة الأنانية واللامعبارية وهي عوامل وأسباب اجتماعية تؤدي إلى الانتحار حين تعمل كنموذج مركب وتؤثر على الضحية.

ولكن تبقى النماذج والأشكال الأولية للانتحار هي أساس التصنيف الاجتماعي للانتحار فما هو مفهومها عند دوركايم؟

### 1 - الانتحار الأناني (Suicide Egoïste)

يتيح هذا الصنف من الانتحار عن ضعف الاندماج الاجتماعي والارتباط بالجماعة. كالأسرة والطائفة الدينية وجماعة العمل وجماعة الانتماء. وقد لاحظ دوركايم أنَّ نسب الانتحار ترتفع لدى الأفراد الذين لهم نزعة فردية مفرطة، مثل ما هو الشأن لدى الطائفة

ودورها في الوقاية من الانتحار والتقليص من نسبه. وقد توصَّل إلى الآتي «لقد توصَّلنا بالتوالي إلى العروض الثلاثة الآتية: الانتحار يختلف أو يتناسب بشكل عكسي حسب درجة الاندماج في المجتمع الديني والأسري والسياسي. إنَّ درجة الاندماج في الجماعات الاجتماعية يُعتبر حسب دوركايم مؤشراً مهماً وعاملاً فَعَلاً في جعل الأفراد يجمعون عن الانتحار. ذلك أنَّ الانعزال أو ضعف الاندماج في الجماعة يجعل الفرد ضعيفاً. وغير قادر لوحده على التغلب على المشاكل التي قد تعترضه أثناء مباشرته لتكاليف ومشاكل الحياة. بل إنَّ الحياة دون الانتظام والانخراط في جماعات تعتبر شبه مستحيلة ومن منا يعيش خارج الجماعة، سواء الأسرة أو المدرسة أو جماعة العمل أو جماعة الانتماء إلى أخرى. لذلك فإن الحياة في الجماعة وتقوية الروابط معها وحسن التفاعل بين أعضائها شرط ضروري لاستمرارية الحياة، وعامل مهم وأساسي لحماية الأفراد، وعنصر مطلوب لبناء القوة والتنمية الشاملة. والجماعات في مجتمعات مختلفة ومتنوعة، منها الرسمي/وعمل الرسمي منها ما هو في إطار المجتمع المدني والجمعيات المتعددة العلمية منها والحقوقيّة والإنسانية والخيرية والثقافية وفي جميع الأغراض والمجالات الاقتصادية والسياسية والثقافية والاجتماعية. ومنها ما هو في إطار المجتمع السياسي كالمنظمات والجمعيات الحكومية، وكذلك مؤسسات الدولة وهاكلها وفروعها بما في ذلك مؤسسات القطاع العام. كلُّ هذه الجماعات إضافة إلى الأسرة في إطار المجتمع العام، تلعب دوراً مهماً وضرورياً في خدمة الفرد والمجموعة. وتؤدي وظائف جليلة ذات فوائد كبيرة لا نستطيع بدونها الحياة ولا يستقرُّ بانعدامها المجتمع ولا يستتبُّ بفقدانها الأمن بمفهومه العام والشامل اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً وثقافياً بل وأكثر من ذلك حتى المجال الصحي والغذائي والنفس، فهو أيضاً ثمرة جهود هذه الجماعات التي ينخرط فيها الأفراد وينضبطون بقيمها ومبادئها. من أجل حفظ حياتهم وبقائهم واستقرارهم

### 3 - الانتحار اللامعاري أو الأنومي (Suicide Anomique)

ينتج هذا النوع من الانتحار حسب دوركايم في فترات الأزمات الاقتصادية، حيث يتعذر التوافق بين الطموحات والامكانيات. ذلك أن الإنسان لا يستطيع العيش والبقاء على قيد الحياة بشكل سليم ومقبول إلا عندما يكون هناك توافق بين الضرورات أو الحاجيات من ناحية والإمكانيات أو الوسائل من ناحية أخرى. لذلك فإن ضعف المعايير والقيم الضابطة للسلوك مثل إهمال واجبات الأهومة والأسرة الذي ينجس عنه الطلاق، وكذلك ضعف الارتباط والتمسك بالقيم الاجتماعية وعدم الانضباط واحترام القوانين والمشارع الجماعية، كل ذلك يؤدي إلى الانحلال وعدم احترام النظم الاجتماعية، ومقتضيات أو شروط السلوك السليم وهو ما يؤدي إلى ارتفاع نسب الانتحار المتدرجة ضمن هذا النموذج

الدينية البروتستنتية، أو من تضعهم الظروف الاجتماعية في حالة انفصال للرابطة الأسرية، كالطلاق والترحيل، ومن هنا توصل دوركايم إلى أن المتزوجين أقل انتحارا من العزباء والأسرة التي فيها أبناء أقل انتحارا من الأسرة التي لم تنجب أبناء، والأسرة الأكبر والأكثر عددا أقل انتحارا من غيرها الأصغر والأقل عددا، كما توصل إلى أن نسب الانتحار لدى البروتستانت أكثر مما لدى الكاثوليك نظرا لما تنصف به هذه الأخيرة من قوة الروابط والتماسك والاندماج في الجماعة واعتدال الفردانية لديهم. يقول دوركايم «نستطيع أن نسعي الأنانية تلك الحالة التي تبرز فيها الأنانية الفردانية بإفراط وتطرف أمام الأنانية الاجتماعية. وبحسب هذه الحالة الأخيرة يمكن أن نعطي اسم الانتحار الأناني لهذا النموذج الخاص من الانتحار الناتج عن أنانية مفرطة».

### 2 - الانتحار الغيري (Suicide Altruiste)

يعتبر دوركايم أن الانتحار الغيري من الأنماط القديمة للانتحار وهو مغاير ويختلف عن الانتحار الأناني واللامعاري المعاصرين. إن منشأ هذا الانتحار هو شدة الاندماج والارتباط بالجماعة والقيم الاجتماعية، الأمر الذي يدفع هؤلاء إلى التضحية بأنفسهم من أجل الجماعة والقيم الاجتماعية. من ذلك انتحار الجنود أو انتحار النساء الذين توفي أزواجهن مثل ما هو لدى القبائل الهندية. كما لاحظ دوركايم أن نسبة الانتحار بين العسكريين أكثر من المدنيين. وذلك ما يبرز له من خلال وقائع ومجريات الحروب الأوروبية، ويندرج ضمن هذا النموذج للانتحار ثلاثة أصناف فرعية سماها دوركايم على التوالي: الانتحار الغيري الإيجابي، والانتحاري الغيري الاختياري والانتحار الغيري الحاد أو الانفصالي. يقول دوركايم: «هكذا إذ تؤسس صنفا ثانيا من الانتحار، والذي يحتوي هو نفسه على ثلاثة أنواع هي: الانتحار الغيري الإيجابي والانتحار الغيري الاختياري والانتحار الغيري الحاد».

### الانتحار كظاهرة اجتماعية عموما :

يعالج دوركايم في هذا القسم أساسا علاقة الانتحار بالأخلاق والقيم ودورها في الوقاية من ارتفاع نسب الانتحار، كما يقيم ويؤكد النتائج التي توصل إليها في الأقسام السابقة مع ضبط لأهم الاستنتاجات. ويطرح أيضا في هذا القسم الحلول والعلاج النافع الواقي من ارتفاع نسب الانتحار. وذلك من خلال دمج الأفراد في العمل والجماعات المهنية معتبرا أن الانتحار في المجتمعات المعاصرة ناتج أساسا عن انهيار أخلاقي، ومن هنا فإن المهن والاندماج في جماعة العمل يقدم الأخلاق الجماعية ويساهم في إرساء تماسك وترابط اجتماعي مبني على الأخلاق والقيم الجماعية. دلت أن انحراط الفرد في جماعة العمل المهنية، يحقق ذاته ويقوّي شعوره بالانتماء وإحساسه بالاندماج، ويقوّي روابطه ويدعمه ويوسع علاقاته الاجتماعية، لذلك فهو عامل وقائي مهم ضد الانتحار.

خلال كتابه الأشكال الأولى للحياة الدينية، وهو ما ستطرق له لاحقاً. وستعرض الآن إلى النقد الموجّه إليه حول الانتحار. فإذا كان تركيز دوركايم في كتابه الأول على دور تقسيم العمل الاجتماعي في التضامن

وأخيراً يمكن أن نتساءل عن مصدر الأخلاق وكيفية تأسيسها وطرح السؤال الثاني ما هو دور الأخلاق؟ وما علاقتها بالدين وكيف ندرسها انطلاقاً من منظور علمي؟ ذلك ما واصل فيه إميل دوركايم البحث من

### دراسة الانتحار عند دوركايم



خلال الإحصائيات الموزعة في أوروبا وفرنسا بالتحديد على مدى زمني وجغرافي واسع النطاق. إلا أنه تعرّض إلى النقد خاصة من قبل أحد تلامذته وهو «موريس هالبواش» الذي قام بدراسة حول أسباب الانتحار وكذلك حول الطبقات الاجتماعية. حيث أكد هالبواش أنّ الإحصائيات أثبتت أخيراً أنّ هناك معدلات انتحار في الأرياف أكثر من المدن على عكس ما ذهب إليه دوركايم وفي أقصى الحالات هناك تساوي في النسب.

كما أكد هالبواش على دور الدوافع التسمية التي يمكن أن تؤثر على الفرد وتجعله للانتحار.

والاندماج والتكامل، فإننا نجد في كتابه الموائى أي الانتحار يبرز دور الأسرة وجماعات الانتماء في دعم التضامن كذلك يواصل في كتابه ودراسه الضخمة «الأشكال الأولى والحياة الدينية» نفس التّمسّح فتراه يبرز دور الدين والأخلاق في دعم التضامن والتماسك الاجتماعي.

### نقد نظرية الانتحار عند دوركايم:

على الرغم من أهمية دراسة دوركايم الانتحار والجهد الذي بذله في تتبع ورصد هذه الظاهرة من

لقد أكد كذلك كريستيان بودلو وروجييه استابليه في كتابهما دوركايم والانتحار هذه الانتقادات حيث جاء في مؤلفهما ما يلي «إن المدينة تحمي في القرن العشرين والعاصمة أكثر أيضا هناك انتحار مديني في القرن التاسع عشر وانتحار ريفي في القرن العشرين. مراقبا التطور عند منتصف المسافة لاحظ موريس هالبوش في (Les causes du suicide)، حول أسباب الانتحار اتجاها نحو مجانسة معدلات الانتحار بين المدن والأرياف» (1). كما وجه الكاتبان نقدا لدوركايم حول مسألة اعتباره البؤس عامل حماية أو النقص عامل حماية، وهو نقد هالبوش الذي أظهر أن الانتحار يصيب الشرائح الريفية الأكثر فقرا.

إن التفسير المعاصر لأسباب الانتحار يتجه إلى الربط بين الأسباب النفسية والاجتماعية. كذلك إلى تتبع العوامل ذات الصلة بالبناء الاجتماعي والمعطيات الثقافية والعناصر الخاصة بالفرد المرتكبة للانتحار، دون إقصاء أي عامل يمكن أن يكون على صلة بأسباب ارتكاب الانتحار، سواء كان نفسيا أو موضحا أو اجتماعيا أو بتضافر بعض هذه العوامل أو كلها. مع تتبع أكثر العوامس المساهمة في ذلك. يقول صاحب المعجم النقدي موضحا الانتقادات الموجهة لنظرية الانتحار الدوركايمية ما يلي «إن الصعوبات التي يصادفها تطبيق الطرائق الإحصائية على تحليل الانتحار ولدت نقدا جذريا مثل نقد دوغلاس في الولايات المتحدة، وعلى إثره بشليير Bachler في فرنسا. لقد دعا دوغلاس، بعد أن دفع إلى الحد الأقصى بشكوك هالبوش حول مدى صحة الإحصاءات حول الانتحار، دعا إلى تحليل من النمط البيوغرافي والنوعي، إن الهدف الذي عليه أن يسعى إليه عالم الاجتماع المهتم بالانتحار لا يمكن أن يكون إلا إظهاره بالنسبة للفرد الذي يرتكبه» (2).

إن النقد الموجه لدوركايم في مسألة الأسباب الاجتماعية للانتحار، يعود أساسا إلى تثبيت إميل دوركايم بمسألة شينة الظاهرة الاجتماعية. ورفضه لعنصر المعنى والدوافع المستهدفة ذاتيا. إنه وقع رهن

تصوره الاستيمولوجي الرافض لمسألة الفهم الذي اعتمده «ماكس فيبر» في تحليله للظواهر الاجتماعية. والفهم يحيل أساسا إلى معانية وملاحظة والأخذ بعين الاعتبار غاية وهدف الفاعل الاجتماعي. الذي يسعى إلى تحقيق هدف معين ورسم خطة إلى ذلك واتخاذ الوسائل الموصلة إليه. كما أكد ماكس فيبر على مسألة القيم والثقافة والمعايير التي يندرج ضمنها تكوين الفاعلين الاجتماعيين وطريقة تفاعلهم مع المحيط الاجتماعي. دون إهمال المقاصد والرغبات والدوافع الشخصية وذات الفاعل الاجتماعي. وفيبر هنا يفرق بين علوم الطبيعة وعلوم الثقافة ذلك أن الطبيعة جامدة وآلية. في حين أن الإنسان حر ويضفي معنى على سلوكه وتتدخل الذات الفردية في السلوك الاجتماعي وتختلف هذه السلوكات من فرد إلى آخر ومن جماعة إلى أخرى. لقد أهمل دوركايم هذا البعد والجانب الخاص بالظاهرة الإنسانية والاجتماعية المختلفة عن الظاهرة الطبيعية وركز على عنصر الحتمية والأسباب الموضوعية البحتة، والمعاملة للكيفية بين العلوم الإنسانية الاجتماعية وعلوم الطبيعة. الأمر الذي يجعله يماثل ماكس فيبر بل أضاف إلى الأسباب الموضوعية عنصر الفهم، لذلك فإن منهجية فيبر هي الفهم السببي للعلاقات الاجتماعية وسلوك الفاعلين الاجتماعيين، وهو ما لم يأخذه دوركايم بعين الاعتبار. وقد تفتن إلى ذلك تلامذته مثل مارسال موس وموريس هالبوش تأثرا بماكس فيبر، فوجهوا عندئذ عدة انتقادات لدوركايم مثل كلية الظاهرة الاجتماعية وشمولية العوامس المتدخلة في تفسير السلوك الذي أشار إليه مارسال موس وكذلك تدخل العوامس النفسية والدوافع النفسية الاجتماعية التي أشار إليها هالبوش

لقد تهاوت الكثير من المسائل التي عالجه دوركايم أمام انتقادات تلامذته المتأثرين بالمدرسة الفيزية إن الدراسات الميدانية المعاصرة خالفت الكثير من المعطيات والتناقض التي توصل إليها دوركايم. فبعد نقد دوغلاس في الولايات المتحدة وبشليير في فرنسا، نجد كذلك دراسة مهمة للباحث المصري مكرم

شمولية الظاهرة الاجتماعية والبعد الفهمي والمعنوي الخاص بالإنسان. وقد تطرق إلى ذلك عديد الباحثين بداية من موريس هالبواش إلى مكرم سمعان وغيرهم.

لقد غالى دوركايم في مذهبه المتشبع والمنحاز بإفراط إلى الشبّه بالعلوم الفيزيائية، ناسبا خصوصية العلوم الإنسانية إلى درجة أنه جعل الظاهرة الاجتماعية خالية من العنصر النفسي وحرية الفعل ومسؤولية تصرف الأفراد كذوات بشرية. مؤلّها بذلك المجتمع والجماعة، الأمر الذي جلب له عديد الانتقادات، حتى من قبل تلامذته وخاصة منه «موريس هلبواش» الذي درس الانتحار كما ذكرت سابقا وقدّ بعض استنتاجات سلفه دوركايم

## خاتمة:

لن استطاع إميل دوركايم في دراسة الانتحار تطبيق المنهجية التي أرسى قواعدها في كتابه الهام «قواعد المنهج في علم الاجتماع». وتمكّن من إبراز أهمية الدراسات الميدانية والإحصائية المستندة على ملاحظة الواقع والأحداث كما هي في الواقع من خلال بيانات ومؤشرات إحصائية، ليؤسّس لعمل علمي منهجي مبني على أسس متينة مبرزا بذلك أهمية الاندماج والتضامن الاجتماعي الذي بدأ بدراسته في كتابه الأوّل وهو أطروحة الدكتوراه تحت عنوان «في تقسيم العمل الاجتماعي» (5)، إلا أنه تعرّض للنقد من قبل تلامذته وخاصة «هالبواش» و«رسال موس» اللذين تأثرا بالتأثير الفيريير، كما تعرّض للنقد والتجاوز من قبل السوسيولوجيا الأمريكية. وقد ظهرت دراسات حول الانتحار تبرز دور وأثر العوامل النفسية والاجتماعية، وكذلك شمولية وتعدّد أسبابه

في الأخير يمكن اعتبار هذه الأعمال السوسيولوجية المتراكمة والمتتابعة في دراسة هذه الظاهرة مدخلا نظريا ومنهجيا مهما للدراسات والأعمال الميدانية اللاحقة من أجل بناء المعرفة العلمية وإيجاد حلول

سمعان، الذي وجد أنّ هناك أسبابا نفسية تقف وراء الانتحار مثل الشعور بالعزلة والاغتراب. وتوصّل إلى ذلك من خلال دراسته الميدانية بمصر. وقد استنتج الآتي: أنّ «ثمة شعورا قهريا بالعزلة والاغتراب هو العامل الأساسي الذي يعمل على تنمية الدوافع والميول الانتحارية، لما لهذا الشعور من آثار على اختلال الأنا وتدهور الشخصية بكاملها، ويكاد الشعور بالعزلة أن يكون القاسم المشترك في حالات الانتحار والشروع فيه» (3).

كما قدّم الباحث المصري مكرم سمعان في دراسته الميدانية القيمة أرقاما ودلالات ومؤشرات واقعية مدعومة بالإحصائيات من خلال عيّنة البحث. وتوصّل إلى أنّ هناك عدّة عوامل تساهم في حدوث الانتحار، وهي تتدرج في مدى تأثيرها من العوامل النفسية إلى الطائفة والأسباب الاقتصادية.

ويستنتج الباحث بعد ذلك ويذكر في خلاصة بحثه النتائج العامة التالية: «... عندما نصف مدى تكرار كل سبب أو ظرف بمفرده للكشف عن الفكر الهللك لكل منها كما هو مبين بالجدول رقم 3، اتضح أنّ أكثر الأسباب تكرارا هي الاضطرابات النفسية والعقلية فقد تكرّرت هذه الاضطرابات في 26 حالة وكان الصراع بين الآخرين في المرتبة الثانية أو في مرتبة مماثلة تقريبا في 25 حالة وهو يشمل الصراع بين الزوجين أو الرؤساء أو مع الوالدين أو التوبيخ الشديد. وكانت الصعوبات الاقتصادية في المرتبة الثالثة فقد تكرّرت في 23 حالة وذلك بسبب البطالة وتراكم الديون بكثرة وتدهور الدخل بصورة عامة» (4). يتضح بوضوح أنّ دوركايم كان أحادي التوجه، وقد بالغ في التحسّس إلى رؤيته الأمر الذي أوصله وكما ذكر «ريمون بودون» إلى السقوط في المثالية وبيّز ذلك خاصّة حين رفض عامل الدوافع النفسية والأمراض العقلية في حدوث الانتحار. وحصر نفسه في أحادية العامل الاجتماعي دون سائر العوامل الواقعية التي أثبتتها البحوث الميدانية من بعده ودحضت عدّة نتائج توصّل إليها دوركايم الذي أغفل



الجزري وبالتالي محاربة التنمية الشاملة وما تقتضيه من قطع جذري مع المحسوبة والأنانية والاستبداد. وتجديد وتطعيم المجتمع بدم جديد وقيادات جديدة ونخب جديدة. لأن الديمقراطية الحققة هي تداول شرعي على كل المواقع الاجتماعية وليس سياسيا فقط من أجل غد أفضل وشروط عمل وإنتاج أحسن ومستوى عيش أرقى سلاحنا في ذلك نور العلم المبدء لظلام الجور وعنهجية رفض الآخر واحتكار المعرفة العلمية بين سلاطين الطغاوت في كل المواقع الاجتماعية. لأن الديمقراطية الاجتماعية هي شرط أولي وضروري للديمقراطية السياسية التي تبقى مزيفة وكاذبة ومنافقة ودخالة بدونها.

## الهوامش والإحالات

## المصادر والمراجع

- Émile Durkheim, *Le suicide*, PUF 1981  
Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, PUF 1968  
François Chazal, *Aux fondements de la sociologie* PUF, 1<sup>ed</sup>, France 2000  
Gilbert Durand, *Les grands textes de la sociologie moderne*, Bordas Paris 1969  
Gilles Ferreol, *Histoire de la pensée sociologique*, Armand Colin, Éditeur, Paris 1994  
Jean Christophe Marcel, *Le Durkheimisme dans l'entre deux guerres*, P.U.F., Paris, 2001  
Jean Duvignaud, Durkheim, *La vie son œuvre, avec un exposé de sa philosophie*, P.U.F Paris 1965  
Raymond Aron, *Les étapes de la pensée sociologique*, Cerès, ed, 1994.

- Albin Michel, Dictionnaire de la sociologie, Encyclopédia Universalis, Paris 1998
- François Gesle Michel Perrin Michel Panoff Pierre Triper, Dictionnaire des sciences Humaines. Sociologie, psychologie sociale Anthropologie, Nathan Université Paris 1992
- Martina Borlandi Raymond Boudon Mohamed Cherkaoui Bernard Valade Dictionnaire de la pensée sociologique, PUF, 1ere Edition, Paris, 2003
- Raymond Boudon François Bourricaud, Dictionnaire critique de la sociologie, PUF, 1ere Edition 1982, 7eme édition, Paris, 2004
- Raymond Boudon Philippe Besnard- Mohamed Cher Charkaoui- Bernard Pierre de le Cuyet LAROUSSE, Dictionnaire de sociologie, Bordas, France, 1998
- Sylvie Mesure et Patrick Savidon, Le dictionnaire des sciences Humaines. PUF, 1 edition, Paris 2006
- و- بودون وف- بوريكو، المعجم التقني لعلم الاجتماع، ترجمة الدكتور سليم حداد، المؤسسة الجامعية لدراسات البشر والتاريخ، طبعة أولى، بيروت لبنان 1998
- أنوبي عديم، علم الاجتماع، ترجمة وتقديم د هدير الضياء، مركز دراسات الوحدة العربية طبعة أولى بيروت لبنان 2007
- بقولاً تيماشيف، مغربة علم الاجتماع، طبيعتها ونظورها، ترجمة د محمود عودة د محمد الخوهري -د. محمد علي محمد- د. السيد محمد الحسيني، مراقبة محمد عاطف غيث دار المعرفة الجامعية الإسكندرية مصر 1999
- مهي سهيل المقدم، محاكمة دوركايم في الفكر الاجتماعي العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان 1992
- كروستيان بودلور، روجيه أستابليه، دوركايم والانتحار، ترجمة أسامة الحاج، طبعة أولى بيروت 1999
- محمد عاطف غيث، تاريخ النظرية في علم الاجتماع واتجاهاتها المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية مصر 1994
- محمد علي محمد، بحث علم الاجتماع، دار الأبحاث المعاصرة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية مصر 1999

## متعة بيع السجاد

حسن مجيد / فاضل وروائي عراقي

التقطعة التي يقف عندها ليشتري . إذ يولي أصحاب الدكاكين اهتماماً فائق الصورة لمن يدخل سوقهم عادةً، فإنَّ اهتمامهم الأعظم على من يتوسمون فيه غنى ظاهراً ورغبة حثيئة في الشراء . وأنسب من يداعب أخيلتهم ذلك الذي يتفحص بصمت مشير بضائعهم المكسدة داخل دكاكبه، أو المشورة على جانبها.

يرى العين أول من يدخل السوق كما لو أنه المفتاح الذي يفتح لكيب هذا اليوم، وغالباً ما يشير هذا بعض الرجال أو مسرات، وبحسب درجة الأمل فيه، من لم يع أس أو لم تكن أرباحه توارى خيله اللامحدود في الربح.

يوصل سيره المتمهل الوئيد، يسارق الباعة النظر خلسة خشيّة أن يستدعيه إلى بضاعته أحد، فيسقط تحت إغراء قد يفقت قدرته على سلامة الاختيار.

يعرف أنّ ثمة سحراً مغرباً هنا لا تمكن مقاومته، لا يكمن في قيمة السجاد المعروض وحسب، إنما كذلك في متعة البيع والشراء، المساومة التي غالباً ما تكون لذيلة على شيء كالذهب الخالص يلازمك طول العمر إسمه السجاد، يطلي عليك سعره وسحره معاً أن تكون حصيفاً متحسناً لتحسن اختيار ما تريد في الأخير

ومن يدرية وهو تائه في الأشكال والألوان أنّ ما مقدر عليه الآن، لم يكن إلا الوقوع تحت رحمة

ثمة طرب ما يأخذ بنفسه، تتداعى إليها ذكريات قديمة حادثة وأخرى طارئة لم تغادر لحظتها الراهمة، خيلاء يتوهج في داخله بمنح خطواته سيراً رهواً، أنت لي من قبل ألف عام، منذ أن كنت ذرة تراب عالقة على ورقة شجرة توت . يا بلبي أخاطبها كأنها في فلاة وأنا في بحر، أنا الذي غادر سريرها قبل لحظات أي شيء أهديك وعداً قطعته على نفسي وغداً عيداً أهديك ما هو أعظم من سجادة فارسية من صنع قاشان أو كرمان، تملا غرفة نومك وتطالع عينيك صباح مساءً؟ سيكون ذلك وفاءً بوعد، قد لا تعد إلا بئنة الإنجازة قول مأثور ما أجمله، ولن يهمني شيء هذه المرة أكثر من رضاك، سجادة فارسية تمنماتها الدقيقة دفيئة مضمومة، كأنها تبخل أن تهب نفسها مرة واحدة، ولها إذا قرشت على الأرض رخاء الحرير، تقولين، حال تلمسها، سلمت الأصابع التي أنتجت هذا الكمال.

تتابعه الأضواء المنسلّة عبر باب السوق من شمس تصاعدت عن أفقها قبل ساعات، لتزكن مرة داخل هذا الدكان ومرة بجانب ذلك ثيابه الحرير تعزف بقدرته الشرائية، وقامته المديدة المتراصة تملن عن درجة امتلاكه ناصية نفسه، يتبعه مثل ظله صبي يافع أسود له هيئة نمر.

العينون التي تترقبه تنهافت على مستقر خطواته،

أخطبوط تبدو له أذرعه المتموجة كأنها مصنوعة من عسل نقي ؟

عندما انحسر الضوء عن النصف الآخر من السوق ولم يرتفع كفاية ليغمره كله توقفت . أرسل نظرات ثقيلة متاملة ولكن غير نافذة إلى المدى المعتم المتختم بالألوان أمت غامقة، ثم انعطفت عائداً نحو النقطة التي بدأ منها . لم يشعر يوماً أنه كان متعجلاً على شيء بالرغم من أن بعض الأشياء تمرّ سريعاً وتختفي، وربما كانت مما يدخل في صميم حياة الناس، السعادات مثلاً وأصل سيرة اللين متاملاً هنا ومتاملاً هناك، لباسه الرقيق بهيف فوق نعليه اللامين، ورفيقه التابع تهفّف نفسه معه كما لو تسقط خطراته .

شئت الشمس غيمتها الطارئة التي حجبتها لحظة وغمر ضوؤها السوق من جديد . حتى الآن لم يدخل السوق أحد سواء، وحده قائم على أرضه وكل بائع يتمنى حضوره ويأمل فيه . إذ بدأت الأشكال والألوان تترامى وتتوهج أفضل عمل كانت عليه من قبل، ولم ينقطع إلى خيار محدد . مكي برهد كما سبق أن رده واحد قبله، إذا تعدد الممكن صعب الاختيار، وتمنى لو أطلق اختياره، متفنياً هذه المرة بعبارة، ليس في الإمكان أحسن مما كان، وأنهى حيرته .

كان من امتيانه اللحظة كذلك أن يلقي نظرة على بضاعة آخر السوق الذي منعه عنه انحجاب الشمس، وكان يرى حرجاً في اتصالات سيره وتردده وهو وحيد محاط بالعيون، لكنه يعلم كما يعلم أهل هذا السوق أن الشراء هنا لا يعني رمي النقود، وإلاّ لعدّ مجنوناً من يفعل ذلك، ولضحك منه البائع الذي اصطاده والآخر الذي خسره .

امام بائع عَرَض بعضاً من سجادات مطوية بعناية في جانب من دكانه، في حين فرش في الجانب الثاني سجادة عريضة ساحت بترف على المساحة التي تتقدم الدكان، وقف . بهرته الألوان التي نهضت تحت

الشمس القادمة فتية تتصافر في زهو فريد، مع خميّة جدّ قصيرة متداخلة ومتضامة في نسج دفين .

في تمهل صارم وعنيد ساح بصره على الجسد الثري الملقى أمامه بكل ما جعل يعلن عنه، مع تقدم الضوء، من تحليات باذخة ومغرية . صفّ أصابع يده اليسرى تسمح شاربيه الكحلين، بينما راحت أصابع اليمنى تداعب حبات مسبحة الكهرمان، وما تزال طارفتاه تطوفان وتعاينان . وعطوة واثبة إثر أخرى، وكان لسانه الجاف ينازع إحكام شفتيه المضمومتين، أخرج متدبلة الحرير، فاض من بين طياته اللينة عطر ذكي، نشره على وجهه المورد يسمح به حبات العرق من على جبهته وخديه .

أول مرة يرفع نظره إلى وجه البائع الذي تفلعت أنفاسه على صمت مطبق كصمت هذا الرجل الذي لم يدخل هذا السوق من قبل، ولعله أول رجل يدخله بهذا السمّ العريب

حبها انتب البطران وكان في نظرة البائع شيء من استيالة تحية إليه، بغض الرجل من بصره حياة ومضى في تأمله الصامت وخطوه الساكن الوئيد، وقد برّغ في نفسه هوى أن يشتري مه .

يدرك أنّ بمقدوره أن يشتري نصف عدد سجاد هذا السوق، بيد أنه يعلم كذلك أنّ السجاد من هذا النوع لم ينسج كله له، وأن ليس من الذوق أن يشتري الإنسان ما يحتاج إليه غيره من الناس، لذلك من قبل أن تنظاً قدمه أرض السوق قرر أن يشتري سجادة واحدة، وحجلاً لو كانت أفضل ما عرض السوق في تاريخه ولم تبع حتى الآن .

لم يشأ البائع هو الآخر بالرغم من رغبته في البيع، إلّا أن يظل ملازماً صمته منذ أن نشر سلامه الصباحي على أقرانه ويسمل وحوقل وهو يعالج أفتال دكانه . لم يشأ أن يُرغيه في الشراء إذ ليس من تقاليد باعة هذا السوق أن يرغّبوا أحداً إلى ذلك، ومشتري مثل هذا لا يُرغّب ولا يستمال، إنما وجده يمضي بخطوات خافتة

خافته ويتعدى حدود دكانه إلى الآخر المجاور له ويقف على بضاعته .

بينما كان يتهاذى نحو الدكان الآخر وأمام بضاعته ، كانت عينا صبيه الأسود تتراوحان النظر على السجادة المرمية أمامه ، وجسده النمرى المطاوع يتثنى وعضلاته تتراصف لهبط الأرض يمسد بأصابع رشيقة سود ، الجسد الملقى أمامه كما لو كان جسد امرأة باذخة الجمال ، ثم يشي طرماً مها مدقاً في حيوط لحنها وسداها ، ليعود يمسح جسدها في لذة ناعمة وهيام مسحور حتى فطن سيده إليه :

ما ذا تفعل يا هذا ؟ إنهض سريعاً وتعال .

لما لم يكن يفصل بين الدكانين فاصل غير مسافة جدار ، عاد الرجل ومال إلى صاحب الدكان الأول وسأله بما يشبه الهمس :

بكم هذه ؟

بالفي دينار ذهباً يا سيدي .

ابتسم ابتسامة نكت عن ثنية صُفْكَتَ منياراً قال :

ليس هذا كثيراً ؟

ابتسم الآخر :

كلا ، في هذا السوق لا شيء يكثر على بضاعتنا . ثم أضاف في عطف جميل ، ولا عليكم كذلك ، وهي كاشان أرقى باب ، في إشارة منه إلى سجادته .

تراخت قائمته تواضعاً على صدى كلمات البائع وفتن بالنظر إلى الأنواع الأخرى ، وكان يشعر أنَّ الدكانين سجون على أصحابها لا يتحرون منها إلاَّ عند البيع ، وسجون على المشترين لا ينفذون منها إلاَّ عند الشراء ، لذلك كانت الصدور تطلق أعمق نفثاتها إذ يعم الطرفان فرحُ الشراء والبيع .

إذاً أي فرح ميمم صدرها وهو يسطو أمام عينيها سجادة حافلة بمثل هذه الخطوط والأشكال والألوان ، أي بهجة تستطلق روحها ، وأي رفرفة ستجتاح جسدها

وهي تخطو عليها بقدميها الترفتين ، يا إلهي أئمة فرح يعدل فرح الروح ؟

في الوقت الذي كانت البهجة ، ولم يشتر بعد ، تنهض من كامل أرجائه ، كانت أعضاء جسده تتكامل وكأنها لمحارب قديم يستعرض في زهو لذيد طاقات مقاومته .

كرر ابتسامته وما يزال صبيه يدغدغ بنظر مخمور ثراء نسيجها ، وقال :

كلا بالف .

أوه يا سيدي بنصف السعر مرة واحدة ؟

وأنت ألم تغفر إلى الضعف ؟

ضحك البائع ضحكاً صادقاً وقال مرة :

أيهل هذا ، وأمام سيد مثلك ، حصيلتي منه اليوم أن يشتري لا أن أربح منه ؟

رقت معالمه لكن مقاومته ظلت تهبب به أن يستمر جده كله ، فما البيع والشراء إلاَّ المساومة نحو نقطة يفي إليها الطرفان بحذر وصمت .

أشار إلى واحدة أخرى كانت مطوية وقال افتح هذه ، أرغب في رؤية عدد أكبر من سجادك . شع اللون الأحمر القرمزي الذي توسط جسد السجادة ، انتشرت عليه ورود دقيقة مالت بها أغصان مرهفة نحو جانبي هنا وجانب هناك وفي تجاور وافتراق رشيقتين ، كأن ريحاً لعوباً ولكن رقيقة تداعبها لتأخذ بها مرة بهذا الاتجاه وأخرى بذاك ، في الوقت الذي كانت فيه ألوان حاشيتها تتكتم على بهانها في خسر وتناغم معجزين .

منذ أن دخل السوق ووقف هنا ووقف هناك لم تمتد يده إلى جسد سجادة ما . يجد أنَّ نظرتيه بما امتلكت من حساسية ونفاذ هي معياره الأمثل إلى تحسس الأشياء ، وتنادراً ما خاتته في حكم ، لذا حين توجهت أمام عينيهِ صورة السجادة الجليدة ساوم مباشرة عليها :

وبكم هذه ؟

هذه ثلاثة آلاف سيدي .

حقاً إنها جميلة .

واعتقد أنها ستكون أجمل لو حلت في غرفة لائقة .

الدكاكين تبحر أقيام السجاد .

معقول ؟

معقول .

كيف ؟

السجادة مقيدة في الدكان، بمحيط الدكان، ولا دكان إلا ويخسر قيمة سجاده، خذ مثلاً هذه السجادة .

أسرع وفرش سجادة ظهرت على سطحها اللدن شجرة فرعاء، ذات ساق أميف يميل لونه إلى بني تينابين عليه في مواقع مختلفة، نسب كثافة الظلال وبحسب مشاطف الضوء وحرية الفنان في إضفاء لمسات نبوغه على لوحته، وقد تسمعت فروعها غيداً من جذعها الأم نحو الأعلى، تتشرفوقها ورود تبيض بالحوية يغلب عليها اللون الأحمر المشرق ير حمه في موضع متعرجه اللون الأبيض الخالص، ليملاً هذا كله صفحة جديدة فلا يكاد يبين من خلفيتها إلا فراغات متفرقة قليلة ررق بلون زرقة السماء .

هذه كاشان ومن حرير طبيعي وهي من أئمن السجاد في هذا السوق . قال كلامه ثم صمت لحظة وأضاف، أنظر إلى اللوحة التي أخذت مساحة السجادة كاملاً فجاءت من دون حاشية، واعتقد أن الصانع هنا ترك الحاشية إلى محيط غرفة البيت التي هي ليست الدكان في الأحوال كلها .

لما وجد البائع حيرة الرجل وصمته البالغ يكتنفان المسافة الفاصلة بينهما، حاول أن يضيئ نوعاً من الملاحظة يسبغها على نفس زبونه الجديد فقال :

نحن هنا نشترى الناس فما قيمة السجاد بلا ناس؟

وأفرد مجموعة من السجاد الفاخر الثمين :

هذه من تيريز وتلك من اصفهان، والأخرى من

كرمان والرابعة من شیراز، والحامسة من أراك وعيرها من نائين، فضلاً عن كاشان المدينة التي تنتج أجود هذا النسيج في العالم .

وما قيمة الناس بلا سجاد ؟

ولا سجاد إلا ومداف بعرق العباد .

أمن هذا جاءت قيمته ؟

ويمقدارما فيه من الفن الرفيع كذلك .

تعالى أصوات برز منها صوت نسائي ذو غنة طروب يساوم بائعاً ليس قريباً منه، لكنه بدأ يلعب في محيط أذنيه . إذا بدأت الحركة تدب في أوصال السوق وإن عليه أن يختار قبل أن تشتد، فإن أكثر ما يضايقه أن يتطفل أحد على بضاعة يساوم عليها .

أليس هذا كثيراً ؟

اقترب الصوت ويدا أنه مما يأخذ بالأنفاس، وكثيراً ما كان مثل هذا الصوت ينيرته اللينة المثيرة يدفع به نحو أمركه . ولكن يعرفها خياله أو يتماها .

حين بدت منه الضئيلة إلى شماله رأها تترك الدكان الذي كانت شالوم فيه، وتتقدم إذ رأت السجادة المفروشة على الأرض تنبع شجرتها من حيث لا مكان، لكن أفرعها تتسامى حتى تغيب في اللامحدود . لم تلتفت إليه أو هكذا تعمدت لما أشاحت عنه وسألت البائع :

بكم هذه السجادة ذات الشجرة الهفاه ؟ وأفردت من فتحة ردن عريضة سبابة ممتلئة بيضاء .

رد البائع وقد أحنى قامته لياقة وتكرماً :

إنها مشتراة يا سيدي، مشتراة من هذا السيد النبيل .

آه معذرة . إذا خابت ظنوني، أو هكذا هي حظوظي .

قالت ذلك والتفت إلى الرجل الذي لم يشاهد من وراء خصارمخلي سوى عيني ساحتين

لم تسمع رداً قبل أن يقبل عليها الرجل قائلاً :

خذيها يا سيدتي فهي لك .

أبدأ يا سيدي، إنها لك، أنت أولاً .

ثقي، إن سعادتني في أن تأخذها، ومن يثبت أنني الأول، الأمر مرهون بعواطفنا، فإن كانت عواطفك هي الأقوى فهي لك أولاً وأنت من يستحقها .

لم يكن يقول الصدق كله، كانت رغبته قد تأججت منذ أن افترشت السجادة الأرض . الآن وبعد إذ وجد اختيار المرأة قد تنأى إليها وحدها دون سواها، فرغ قلبه منها ونسي أو تناسى الأمر .

لما وجد البائع أن سجاده مبيعة لا مفر ولم يعد يهمه من يتركها ومن يشتريها، مسحها وطواها برفق خالص، ينبني أن يكون الطوي طويلاً ومتأنياً، وإذا فرشت فرشت على أرض مستوية ذلك إن أي ثنية تؤلمها، قال ذلك ولم يصف نصائح أخرى غالباً ما لا يتسع لها زمن قصير كالذي يحصل في مثل هذه المناسبات

خذيها، إنها لك ولا ترددني فما بهبه الله لا يمنعه إنسان .

شكراً لك سيدي، ولكن ألا تريد في ذلك عاكلاً لأنه مأخوذ من أعطاف حياء ؟

كلا، إنه من كل قناعتني .

ومن قلب طيب ؟

تماماً وانتهى الأمر .

ياه . . أنت تخجلني بجميل كرمك، ولا أدري كيف أوافيك بلطف يشبه لطفك ؟

في هذا السوق يتقابل الناس باللطاف، ومن يدري كيف سيكون لطفك مع حين تشرفان السوق غداً ؟ قال البائع ذلك ونشر إنسانته على الإثنين .

مرت لحظات لم تجرؤ المرأة فيها على التقدم من البائع لتتذرع ثمنها، أو من السجادة ذاتها والإشارة إلى حمال يحملها إلى بيتها، كانت عينها تكادان تمرقان قماش الخمار وهما تتغلان بين البائع الصامت والرجل

المأخوذ بالسحر، أما نفسها فقد هوت على السجادة ولم ترتفع عنها .

نشتري أحياناً لا لحاجتنا إلى ما نشتره ولكن إلى ما ينع السوق، ولأ كيف نركي أموالنا الحلال ؟

ومضت نظرتها مثل قدحة زناد، وأطلقت من خلف خمارها ضحكة نرقة، وانعطفت نحو جهة ما، وصاحت بصوتها الأغرن على حمال يجول في السوق، حمال، حمال تعال أحمل هذه إلى البيت . نكدت البائع ثمن سجاده ومضت تتقدم الحمال، حتى إذا بلغت أول السوق ولم يكن بعيداً، التفت لفئة الغزال وكشفت عن بعض وجهها في لحظة سريعة فبان أبيض كالجليب، ولوحت بيدها تحية للرجل الذي قدرت أن نظراته تاتبعها وغابت . هكذا تبدو الأمور مفررة سلفاً، فما تنصب نفسك عليه يأخذه غيرك ومن تحت عينيك وأنت أحياناً سعيد، حدث نفسه وحسب أن قدومه إلى السوق كان لهذا الغرض، أن يستقدم للبائع مشتر لا يحسب أي حساب للمال ويشترى بلا جدال !

باللهي بيع المرأة واعرف بيتها .

ضاعت يا بهيدي، ذابت كما يذوب السكر في الماء . لقد نعتها دحجحت رقاقاً ثم أغر واحتفت، تابعت عطرها فانتهي بي إلى بيت ذي أعمدة رخام وأقواس في أعلاها، مغلق كأن من ألف عام، فعدت أدراجي وها أنا بين يديك . الغريب أنها اتخذت الطريق عينه الذي ستخذه عند عودتنا .

ضحك البائع :

يأتي إلينا في هذا السوق كثير من السحرة .

سحرة، كيف ؟

أولئك الذين ما أن يشربوا حتى يغيبوا، إنهم يفرون بما يعتقدون إنها غنائم لا تقابل بشمن، وهو اعتقاد صحيح، ذلك أننا ما أن نبيع ونفرح بالبائع حتى نشعر بالفقد وكأن البضاعة فرت منا أو سرقت . واعلم أن دكان السجاد لا يمتلئ بسهولة، لذا فإن شعورنا بالفراغ

يكون عندئذ كبيراً. ولا أخفيك إن قلت إنه شعور لنزيد !

يحصل هذا مع كل بضاعة ؟

كلا، وليس مع كل مشتر.

والمرأة هذه ؟

ألم تشعر بسحرها ؟

بلى والله وأكاد أقول لقد افقدتني عقلي.

تراجع البائع قليلاً وسحب سجادة تتوسط صفحتها الخضراء صورة لعمر الخيام، يجلس جذلان في حديقة مزهرة على كرسي من خشب الساج ممدود مع ساقيه، ويقدم كأساً بين يديه لوحدة من مجموعة غزلان صغرى حفرن به، وهذه من كرمان التي تختص بهذا النوع من السجاد الذي لا يصنع عادة إلا للملوك. أحسب إنها التعويض الأنسب لما كان من نصيبك «وهبت»، ولا يخامرني أدنى شك في أنك الآن سعيد سعادتين، إكرامك المرأة السجادة تلك، وحظوتك بهذه السجادة القليلة، أنظر إلى جسدها اللدن الذي كأنه مكرَّم على أخفى وحريرها المتموج كالأطراف. هل أنت أصاب جارك ؟

وبكم هذه ؟

هذه بعشرة آلاف .

ومقدار حظوتنا ؟

السجادة ذي ولا مقابل على الإطلاق.

يا لكرمك . سبعة آلاف وأطوها .

يا سيدي أنت الآخر تسحرني فلا أرتدك .

حسن . ربيع بسيط ولا خسارة فادحة.

أبدأ ربحي اليوم عظيم، ولو تعرف كم أنا سعيد به.

طوى السجادة وناولها الصبي الذي زاده العرق

لمعان امرأة سوداء .

تقدمني إلى حيث موقع دار السيدة، أريد أن أستندل

عليه .

حسن سيدي، ها أنتي أفعل ذلك .

كاد الصبي يسقط إعياه تحت سراب عنيه وصياح معالم البيت، لقد ثلاث أمامه الملامح والأبعاد ثم ما أن يس واستمر في خطوسكران، حتى دهم خياشيمه العطر الذي ضاع منه قبل ساعة، فإذا تابع سيره قليلاً انتصبت أمام عنيه أعمدة الرخام بأقواسها البيض والخط الفارسي الأصفر يقول « الملك لله » . هتف سعيداً :

هوذا البيت سيدي .

هوذا بيتي يا قس ما لعقلك اليوم، أو ما لعينيك ؟ .

البيوت تتشابه سيدي وهي العيون يتوهج السراب .

على صدى الأصوات التي ملأت فضاء الرقاق قُنع الباب . طالع وجه المرأة التي قابلها عند بائع السجاد :

يا إلهي .

تفضل أدخل . وتعال يا حسن أنقل هذه السجادة إلى البيت .

كان كهلان الحبال فرغ تواء من فرش السجادة في باحة الجوش الشرقي، لتعانق أفرعها الممتدة زرقاء السماء

أفرش هذه في غرفة الضيوف، فهذا النوع من السجاد لا يحتمل مزاولة الأقدام عليه على الدوام .

أحاط الرجل وجهه بباطن كفه يفرك عنيه كمن يستعيد صوابه .

لماذا هذا التبذير يا سيدي أما رأيتني اشتري واحدة تحت عينيك ؟ ثم عطف

لا بأس فالزيادة في الخير خير . وضحكت ضحكتها التي صدحت بين أذنيه قبل أن تغادر السوق، ثم قبل أن يغادر موقعه إلى مجلسه سمعها تقول : لا تتأخر كثيراً فبعد ساعة يحل موعد الغداء ولديك ضيوف .



## « يا بيت جدي.. ضاع هالمفتاح » (1)

سعودة بو بكر / كاتبة تونس

وهي تداعب إير المعدن بنعومة متناقلة. أتملّى مهارة الأصابع تملّي عليها خلايا الدماغ الخفيفة مقاسات القلنسوة الصوف وعدد عقدها الرفيعة المتراشة.

ترتمش الأصابع وتتصادم ذؤابات الإبر الخمس في حركات سريعة خفيفة تتحكم بها منذ سنوات أنامل أمي العايشة، نشي تقلصات وجهها الوسيم رغم تجاعيده بكبرياء فلتنه أمارجسدها المتكور تحت الغطاء، ففي شرايه تجري الذملا ما يناهز المائة سنة.

هي حلقة في سلسلة نساء عائلة المالقي الكتّاسات (2). جدتي للأب. هرمت وتجمّد الجلد وجفت البشرة وبرزت العروق على أديم اليدين... لكنها ما امكّت نرود الهيكل الأزلّي للكبّوس الذي سيهبر عقب مراحل، تلك الشاشبة التونسية القرمزية التي ستعمرها الرؤوس وتزقن بها الجباه.

تلني أمي العايشة من الفانوس المتصبّب قربها القلنسوة السكرية والمتنامية استطالة وهي تتأرجح في الإبر الخمس. لطالما كانت تيدو لي كضبرع بقرة متدلّ .. أبتمس في صمت وتمضي هي تتأمل صنيعها ثم تريحه على منضدة لصق تختها، مكانها الأثير الذي لا تبرحه، تتخذّه مهجما حين يجنّ الليل، يلنقم صيفا أنسام العشيّ الباردة المتسلّلة من الشرفة الغربية، وتهاذه الأنسام القارسة شتاء، بحكم موضعه من الموقد الحجري المبني

أسفة يا جدّة... لا أريد التأرجح بين خيالات ماض لم أعشه ومستقبل هو حلم متوارث عمره يقارب الخمس مائة عام لا ادخل لي فيه... أنا لا أريد ماضيك ولا حليمك، أنا أحتاج لاملاك الحاضر فهر يقيني... رجاء أعفني من هذا المفتاح... لست مطالبة بتحمّله... لن أعدك أنني سأحافظ عليه مثلك... ولا أن أحزن حزرك عليه وعلى ما يخفي وراءه من عالم لا أراني عنصرا فيه... عذرا يا جدي... أنا لّي أن أشرح لك أنّ لكل منا «أسطورة الشخصية» على رأي بولو كويلو... ثم لا تسألني رجاء من هو بولو كويلو ودعينا مع المفتاح... أجل المفتاح بصراحة لا أريده... تصرّفي فيه»

لم يكن بالأمر اليسير أن اتخذ ذلك القرار، ولم يكن من المتأكد لديّ أنني سأمضي حتى الجهر به على سامع الحدة... لماذا إذن أزعج المعجوز بقراري الذي لا يمكن أن تراه إلا فظيما... وخيانة للشف ومروقا عن سلسلة الوفاء؟ لماذا أسبب مزيدا من الوجع لمعجوز تدنو حشيا من القبر؟ لم لا أركنه بكل بساطة في خزانة التحف؟ وكفى شراييني تصلّبا لذكوره.

ينسكب نور الفانوس على بشرة اليدين الشمعية. يعكس الكتّان المخمليان بلون العتاب ظلّا ورديا على ظاهر اليد وأطراف الأصابع المخضبة بالحناء

في الحائط بتصميم من صديق طلياني لأبي، إستلهمه من مواقد بلدته البعيدة عند سفوح الجبوسوف(3)

تراجع أُمِّي العائشة في جلستها شبه ممدّدة، تنهياً لبقية الليل. تمرّز يمانها تحت مخدّتها تحسّس مفتاحها الأثير، وبالسرى تجسّس سبحة الكهرمان على طرف الوسادة. تفكّ مندبل رأسها الكتّاني المزهر. تمتنع على غرّتها الخفيفة التي صبغت الحناء شبيها بلون برتقالي. تطلّق أطراف المندبل وهي تحسره عن أذنيها الضامرتين، تشبهان في إطلالتهما الجانبيّة على الخدّين المجعدين الناعمين كأذني قزم الخرافة. تفوح منها رائحة بودرة التالك الملبّنة المطرّة، ويتعزّى عنقها المجعد الذي لا أملك حيال بياضه ونعومته إلا أن أشمه وهي تغرغر ضاحكة كطفلة، تغررني رائحة حضنها الرّحيم الذي تكفّل بي حال غروجي للثور وانتقال أُمِّي لعنمة التراب. أترعّتي أُمِّي العائشة دلّالا وتحنّانا ورعاية وبالنالي لم أدرك لليتم معنى.

يدو جسدها وقد ارتخت أطرافه وثقلت جركته راغباً في الخلود إلى نوم لا يأتيه إلا في ذلك. تنشط رغبته في الحديث وفتح معانيق الأكرة والنّهال في مداخلة المشابكة، فتخلّي الحواس عن تعاطفها مع رغبة الجسد المتداعي. بارعة هي في تعطيط الوقت وفتح الزّمن على أزمنة ولّت، وحسر الحدود عن المكان صوب أمكنة تملك هي وحدها خارطة طرقها وموضع منازل أهلها، وبؤابات دورها... تطوّف فيها بما يعتربها من رغبة مستتعة في ترحال متجدّد. تمتطي حلمها الدائم... حلم سكن غياهب صدرها ووعبها... حلم هو زبلة كلّ أحلام آل المالقي، تختر عند حياض وعيها، وتعتق في دنان حنينها وكبر واعتلق روحها فبات مشروعا مقدّسا غاب من بنجره.

تخلد إلى ذكرياتها البعيدة تلتقمها في صمت، مستمرّة هدوء ما حولها والليل قد سجي. تتعلّق نظراتي المتعبة بكيانها كلّ وقد فتر على مرّ السنوات حماسي للإنصات إلى حكاياتها المتكرّرة المجترّة.

أشمن عليّ من وتيرة نوم منشّطه تعقبها استماعة قسريّة ميكبة للسّعي، في نسق حياتي لا يحيط تشبّه إدراك خيال الجدة السّاجية في لغائف عالمها وخبر ذكرياتها. هي بقية أهلي، نعتزّ منزلا محترما في قرية حبة تعلّ على البحر، أنسها بعض من فزوا بأرواحهم وأهلهم من بشاعة فاردبناند و إيزايلا(4) منذ قرون، واستقروا بها على أربة عودة لم تدق نواقيسها أبدا.

تستقبلي حال عودتي من الشّغل... تنشط أذناها لالتقاط هدير سيّارتي فتستفر الخادمة وزوجها الحارس حتّى يطعما لاستقبالي. مع هدوء الحركة في المنزل، تنشط شفّتها... ليساب حديث متقطع هادئ النبرات خفيضاً... تبدأ سرد حكايات لا تنتهي. أنصت إليها كما لو أتي أنصت إلى صوتها الآخر مرّة، وأنصت من وجهها كما لو أتي أراه لأحر مرّة، ميكبة وءاءها لحلم انتص إلى حنان قلبها فتعقّده تربتها بالزّواء والخصوبة والزّعاية، تنقلها أجنحتهم عبر المكان والزّمان إلى عالم أجدادها وحكاياتهم المتوارثة لأجل كلّ ذلك أنصنع الاهتمام بسبب وسمعتة منها، أتجاهل ما استطعت الوقوع في التّشوّال عند فراغات تعتمدها بين حديث وحديث، لتختبر مدى انتباهي بينين ماكترين، ساحرتين في لون السندس...

«آه يا قطّتي الجميلة تحدّثي فكّلني أذان...» عزيزة على قلبي... وصيّة أبي وهو في التّزع الأخير أن أترقّب بها. يحدث أن تظلّ بمفردها حين أخلد غير بعيدة إلى النوم... ينكس جسدها المهدود بمرّ السنين تحت الغطاء وتهجع عن الحركة، لكن عيبيها الممتحنين تحدّذان في الفراغ تشبان بأنّ روحها تهيم في عوالمها البعيدة. أدنو منها، أشدّ كمّيها الضّخيرين الشّعبيّين بين يدي:

- أيس رحت أُمِّي العائشة؟

- التّقيت شقيقتي السّت... كم اشتقت إليهنّ... تركنتي ومضين في جان الرّب... حملن معهن الفرحه والضّحك والأحلام ووفاضا مليئا بحكايات جدّتنا الكبرى... أخذن بهجة المواسم وروائح الأرض

إبان حراثتها وحصاد ريعها.. أخذن عطر المواسم  
إبان زرع الكتان وتقطير الأعشاب والزياحين، وصنع  
المربى بألوانه. أخذن نشوة ظهيرات الشتاء، نغزل  
الصوف ونقد الخيط للكناسات. كتأ رغم الكوابيس  
التي تتناوبنا كل ليلة، جزءاً حكايات جدتنا الكبرى،  
نعيش بهجة عارمة بما تجود به الحياة من حولنا..  
في المنزل الهادئ المطوق بالمزارع والحيوانات البرية  
.. نعيش المواسم وننتظر أن يطرق بيتنا عريس يطلب  
إحدى بنات الحاج المالقي، سندميات الطرف،  
شمعات البشرية، كستائيات الصفائر رشيقات القد..  
كتأ سبع صبايا ليس أحقد منهن في صنع الكتوس،  
وإعداد مربى التفاح والكرز الذي يرسل في طلبه آل  
قصر الباي الحسيني. كنت أبرع شقيقاتي في صنع  
كعك الورقة (5) أبيض كالقطن. كتأ سبع صبايا.. مع  
مولد كل واحدة منا يعتصر قلب الجدة الكبرى حسرة  
وغماً ويزداد حزنها مع تقدم سن أبي وضغف مائه،  
وعجزه عن إنجاب ذكر يحمل لقب المالقي، ويحفظ  
المتاح الذي في حوزتها، أمانة ثقيلة ثقل الجبال.  
سمعتها غير مرة تسر لأبي أن اسفح بـلعنها كعده،  
ويحمر أصابعها كعشبة النار.. كثيراً.. كاتب تصدر  
لعتفاحها وتواسيه مترنمة سمع شحني لا أذكر إلا فيه.

أراك ناز .. يا غرة أهلي ششني ديار

أراك نار .. ما قدرت يا مفتاح نمجي العار

أراك نار ... وليرك زجال غلبه الكاز (6)

أفأطعها مساءً: «ما أقسى جدتك هذه... أنهن  
ولدها وحيدها بكلام كهذا...» أكانت تريد أن يجمع  
لها الجيوش ويقطع البحار إلى مالقة ليفوزها؟ وهل  
تريد عبد الرحمان الدّاخل آخر... ذلك هو تاريخ  
الإنسان غالب ومعلوب. \*

تعلّق أُمّي العايشة سرّة جافة: «ولو... ولو يا  
روحي.. الوجد ينوارث.. والمفتاح مازال هنا...  
والوصيّة قائمة... أيصبح بيت جدّي؟»

أحاول بلا حماس أن أثني أُمّي العايشة عن الإيحاء

في ذكرى جدّتها وما سبيلها من أمر المفتاح، تشيح  
وهي تردّد الترجيعيّة الزّهية المتوارثة:

« يا بيت جدّي صاع هالمفتاح ».

- لو تدلين يا أُمّي العايشة... كم ضاع أناس..  
وكم ضاعت شعوب ومدن، وضاعت أراضي وند  
فيها أصحابها قبل أن يقتلعوا منها أحلامهم وآمالهم  
ومتاعهم.. وكم ضاعت وعود وضاعت حقوق.  
ضاعت أُمّي وهي تلدني.. فماذا يساوي بيت جدّكم؟  
- الكثير... بيت جدّي هو تاريخ عائلتي  
وجبرتي.. ألا تفهمين ذلك؟

غسّت في نفسي ضيقاً.. سامح الله جدّنا المالقي  
الأول... ألا يكتفينا ملفّ القدس وحيفاً وديفاً والجولان  
وتوابعها من تاريخ مأسوي... حتى يتقلّ كامل  
حاضريها بوصيّة مفتاح دار المالقي؟ لماذا نحن مجبرون  
على البحث عن باب أغلقه وهجره؟ وقطع البحر هرباً  
بأهله من الغازي؟ وأورثنا مفتاحه كما لو كان دستور  
للقبيلة؟ كم سلّقي إلى البحر من شعوب لاحقت  
أجدادها وجزّلتها من ديارهم وأقامت مكانهم قروناً؟ من  
أين سنداً بأثري؟ من سيطرّد من؟ سامحك الله يا جدّنا.

تابعت أُمّي العايشة حديثها وهي في مأمن من  
هواجس الجهنمية التي لو دوت بها لفضي عليها حسرة،  
ستعرج منها الزّوج مكفّنة حتى البرزخ يخفيها وخيبة من  
سبقها من جدّات حاضنات للمفتاح وسره.. خيبة في  
من خلفن من بنات فارغات الفؤاد من النخوة، وذكرور  
قلّة لا قبل لهم سماع الحكاية من الأساس.. بل مهم  
من فكر في بيع المفتاح للمتحف... لولا خشية من  
لعنة خعيّة.. جاءتني نيرانها بطيئة هامة:

- أدرك حدّة الوجد الذي سكن فؤاد الجدة الكبرى  
حتى الممات، وجع تتصلّلت منه الشّقيقات والوالد  
وتقلدته أنا.. أمك العايشة منذ استلمت الأمانة.

- يا ويحي من هذا المفتاح.. هاته... دعيني  
أصبغه وأحتفظ به في خزنة التحف.. سيكون سامن..

- في حراة التحف؟ سامحك الله يا اسة  
أيها... آه يا بيت جدّي صاع هالمفتاح . .

- هو سيفضيع حتما بمفعول الصدأ... لقد نغل في  
الزُطوبة منذ سنوات... ولولا معدنه الأصيل للناش  
غبارا... لست أدري كيف اقتنعت وأزحت من مكانه  
تحت القراب..

- من تراب نحن، ومن تراب خلقنا... لكنك  
لن تمنعني بطليح بالصباغ... سيظلّ على حاله كما  
استودعني جدتي إياه... كنت صغرى البنات، وأكثرهنّ  
الصقا بها وأحفظهنّ لأغانيها وأكثرهنّ حديا عليها...  
وأكثرهنّ فطنة، وثقت بي وأكلتني أمره... مثلك  
أنت الآن يا روجي..

أذوب نحنانا. أدنو منها وألثمها خطفا عند العنق  
الشمعي الناعم كخزغفر ضحكها مثل طفلة

سبع صبايا

في قصبايا

يطيح الليليل وناكلهم..

جماليات كضوء الصبح  
غادرت لزمها الشرفة، نضرات الكيميات الكروز البرّي  
عقب المطر، مرحات كمنحلات أسكرها رحيق الزّهر.  
قطعن مع الوجوج المتوارث في عائلتهن، أعرّضن عن  
بكائيات جدّتهن وأغانيها الحزينة وهي تستحضر زمنا  
غير زمنهنّ، وموطنا غير موطنهنّ، وحكايات دامية  
خزّنتها تعاقبا عن جدّات دار المالقي.

يحطّ الكابوس في منامهنّ.. يتحرّش بهداة الكرى  
مكثرا عن أنياب بشعة..

سبع صبايا

في قصبايا

يطيح الليليل وناكلهم

الكابوس اللعين يتناوب ليالي الصبايا الطويلة،  
يسدّ منافذ أحلامهنّ.. يتسلل إلى مضاجعهنّ وهو

يرقص مفتاحا يقطر دما... تنفتح إثره طرق مغيرة  
ومسالك يصفر فيها الدّمار.. تلهب حوافر الخيل  
الساحات بحمحماتها المستقرة وتعرّج بين الأزقة  
وتدهم الأسواق.. ترفس كل شيء.. القلوط ورقاب  
الأطفال... على متونها عسس بوجوههم الشّقر  
الشّرسة يتنافسون في إرضاء فاردیناند وإيرابيل...  
تنصر نظراتهم وعيدا... عبر المدن حتى دروب الأرياف  
يتناسل الفرع بين أناس يفرون بلا وجهة، كأراتب  
مطاردة تلاحقها فكوك ذئاب مسعورة... تصطدم  
الخطى باللوعة والعويل والمجعية، وتسحق الأجساد  
على صخور الوادي مطعونة من خلف... تفيض المياه  
وتحتاج دروب القرى، تطوّق بأحمرارها ضفاف  
الحقول التي نبتت حوافر الخراب رحم تربتها...

تنفض إحدى الصبايا مذعورة.. تبحث عن جرعة  
ماء وتكتم صرخة في صدرها الهلع.

مع انبلاج الصّبح، يهرعن إلى الوادي يتطهّرن  
سماته الزّلال، ويزلن ندف الكابوس عن أجفانهنّ...  
وسرّكاتها تلهب المرح على قلوبهنّ البكر فتمازج  
بعضهن بعضا:

قالت الكبرى

- لو عثرنا على المفتاح المشؤوم، نلقي به في رحم  
هذا الوادي فيغوص بين حصاة القاع أو يجرعه التيار إلى  
البحيرات البعيدة... سترتاح... سترتاح الجدة بعد أن  
تكبه قليلا... لا شيء غيره مصدر حزننا ووجومها.

علّقت الثانية:

- تكيه قليلا... بل قولني تموت كمدا...  
وستحمل وزر ذلك ما حيننا...

قالت الثالثة.

- ما الذي نالنا منه غير التكد...

قالت الرابعة:

- ماذا سنصنع بمفتاح صدئ، طوله شبران ووزنه

رطلان؟ كيف هي أبوابهم هناك في ذلك البلد البعيد الذي هرب منه المألقي الأول؟ أمي بوابات عملاقة... وهل مدارلهم قلاع؟

قالت توأمها.

لا قلاع ولا أبراج... هو فقط كبير كبير الحزن المسافر في قلوب المطرودين... يهربون بالروح على راحة اليد ويأمل عنيذ في العودة...

بيتنا هنا وهذه حقولنا فلم التفكير في هناك؟

قالت الثالثة:

- ما حاجتنا بذاك المفتاح؟ هو ذا السؤال... من منا سيؤول إليها أمره... فتأخذه معها هي الأخرى في جهاز عرسها... ليكن في علمك أنني لا أريده.

علا لغظهن وهن يتراشقن بالماء فتراقص أشعة الشمس حثابة:

- ولا أنا...

- ولا أنا...

قالت الصغرى:

- دعه لسي... سأتكفل بأمره... سأحفظ بالأمانة عن الجدة، أكاد أحفظ أعانيها وحكاياها.

- لا أسترب هذا (قالت الكبرى) فأنت مدلتها... سيكون لك بنات وسيسكن ليلهن الكوايس جزاء حكايات المفتاح.

تنفض حفيذة السلالة مذعورة تتحس في العمة دورق الماء. تصف شفتيها الجافتين. تنسم وهي تنفد عبر الظلال يعيشها جسد الجدة المطمئن إلى نوم عميق. تنلو في سرها المعوذتين. تستعرض غداها الحافل عملا بالمكتب... تلن كل المفاتيح وتراوغ النعاس... هيئات...

يرتعش الجسد عند طرف جبل... لأول مرة تشيع القلوب عن ربيع السهول واخضرارها وأشجار التفاح

دانية كالغولبة... يتلاح الفزع حول الديار. يحري الجسد فرعا ويلهث تتابعه أرجل الدواب... شهقات وهمهمات... قامات كطيور مقصوصة الأجنحة متدافعة نحو الشاطئ... تلاحقها حوافر الخيول تدوس الخطى السبحرة والزقائب الملونة تقيس مسافات الحذر فيحدهب الطن... لا قبلة إلا البحر... الموج أو حوافر الحبول وأسنة السلاح... الزوارق والحشر أو مخنن البحر وربانية فرديباند وإيرابيل... البحر والشهادتين معفتان على أسوار القلب... والنيه والمجهول والشتات.

تلمح حفيذة السلالة جدتها أم العائشة وهي صبية تلثت والثيران في ذيل فستانها وجديلتها... تشق الليل صيحة فرع:

حدثت... أمي العائشة...

يشرق اضح على ببرات الجدة المنسجعة تنفد غمر وأي غمر

الضحاح... يست حدي صاع ها المفتاح.

- لا... لم يضع... إنه بين يديك... تلبيه في حرق المخمل وقمط القطن كما لو كان رضيعا رزقت به يانس

- بل ضاع... ما دام قد فقد قلبه...

- أي قفل يا جدة؟ لم نسمع يقفل توارثته الجذات مع هذا المفتاح العجيب...

- فعله هناك هناك... في باب البيت الجميل الذي أغلقه صاحبه. باب من خشب الزان، وغرته من القرميد الأخضر تكلمها شجيرة لبلاب هندي أوراقها حمراء على طول العام... باب فخم بلون الذرة ورتاجه من نحاس... توشي صدره مسامير سوداء كأخنعة الخفاف... باب ريان بالناية فهو وجه الدار والذال على أهله يحيطه سور الحجر وأعصان الكروم ترش عنباته الزخام امرأة صيوخ بماء البشر المعطر بالزهر، كلما ذهب رجالها إلى بيع الثمار

العهد،<sup>١</sup> تقدما من بيت وحجـ بحث عن المفتاح  
 له أجد. عصبت الحدة فنت لها «بركة تحت  
 المائدة». سأخضع في المرة القادمة حين ينبغي  
 لكبح تعادب شـ عنت في الضـب مرردة بصوت كبير  
 «يا بيت جدي صاع هالمفتاح...»

رأيت يا حبيبة رؤية العين ما تناقلته كل ساء دار  
 العانقي منذ وطأ الناجون من الموت هذي الديار،  
 وتعاقب نسلهم وحكاياهم وتوارثوا المفتاح».

تتوارث الحكايات بين الجدات المالكيات، منقحة  
 ومزيدة أو منقوصة... موشحة بخيال هذه وتصورات  
 تلك... يطلها بلا تنازع المفتاح... حتى تحط  
 عيني وتهرق الذاكرة العديدة بأبعـ الحوفيـ على سطح  
 تقني فلا أدري إلى أي الجدات أجلس؟ وهي أي  
 قد بدلت؟ وأي الصبايا الملاحقات بغول الكابوس  
 كبـ؟ نحتط... مني المشاهد وفي دهـ كمي مفتاح  
 معدني ثقيل يناهز الشبرين... مفتاح ستؤول إلى مهمة  
 حفظه ما استطعت، وليس لي إيمان في جدواه بحجم  
 إيماء... كـ المالكيات، اللاتي سبقني ولا اقتاع  
 ... قد جعلت عليـ ذاكرتهن من قدسية... هو بالنسبة  
 إلي لا يزيد عن كونه ذكرى من أهلي... ذكرى مسيلة  
 مدبح... معنة تكدر والعـ... ودويان حكايات  
 ينافس ألف ليلة وليلة.

كنت أدرك يوم توفي والذي أن الجدة مستحوّل إلي  
 عهدة المفتاح... بل إنها قرّرت ذلك مد كان ابنها  
 الوحيد - والذي رحمه الله - على قيد الحياة، لم تكن  
 لتترشح إليه بجهـ باستحقاقه لشأن الوديعة... لكم  
 تذـ مقترحا عليها بيعه لهواة الآثار أو إيداعه المتحف.  
 يمضي في صمازحتها لا يذك عنها - سامحه الله - حتى  
 يمتنع وجهها وتشتع أطرافها، وتسقط من بين أناملها  
 إبر الزرد وتسرط عند التلسوـ فتشع المعجور بالحب  
 فيبرع إليها يسترضيها ونهاك علبه يوم وغريـ،  
 وتصفه بما يذهب في اعتقادها أنه سيحرك فيه نحوه  
 دقيقة «دماؤك التي تجري في عروقك خالية من الغيرة

ومآزر الضوف والحريـ التي سحبت أصدع الشعر  
 ترك الوجه الدار يحلثون السوء لمعشرات في مدرجـ  
 وحمولاتهن أشحبة على الإسراع نحو البحر سقط  
 لـترشح على المروج وعاصـ المفتح هي عنق الغفل  
 واستحب لتلتحم دت الساب إلى أحل عبر معلوم إلى  
 أنسيان ربما إلى الإهمال فتشابت عصور الكروم  
 والين نحه عن الأنصر - ربما استبح حرمه دجيل  
 واستثر به - فتكون البست الكبر قد صاع في سحلاب  
 العيب... اعلق الباب على الدار التي سدل عمل النين  
 على أطراف سورها وما أهمل أصحابها لتقطعه. وفي  
 المواعد رماد لجمر أعد لطفي عريك لم يتحترق...

انفلق الباب على الدار الخالية وصاحبها يصبح فارا  
 بروحه وعذابه... صنعود يا بيت الأجداد... سعرد  
 وهـ هو المفتاح أخفيه بين الضلع والضلع فكـ  
 كتفعة صامدة مستعصية... حتى بعد... عـص  
 الحار بين القاريـ، بين الذمـ... سـ سباط الزبح  
 ودمع البحر...

- وهل عاد أحدهم؟ أقصد

انفلت السؤال من بين شفتي سيرة الحرق وقد هبطت  
 سخريـ الأيام ومرارة الوقائع ونقد الرجـ المعزوث كخبر  
 الخرافة يترنص بليل آل المالك، سلالة آخر المعطرودين  
 من وطن تداوله السلاطين على سجاجيد الدماء.

حدثني أُمي العائشة بنظرة امتزج فيها الاستنكار  
 والحزن:

- رأيت البارحة حقول الزيتون والمليون والبرتقال،  
 والحدول والبرك الصغيرة بين صحور الهضاب. رأيت  
 حديقة الخضار... وكل ذلك الدجاج والبط والأوز  
 والحمام... رأيت مأوى الأرانب وسجل حاربا...  
 رأيت الضاحوة المصحبة على الحدول والثرعير تنغم مع  
 الريح... كنت صعبة جدتـ الماشقة الأولى... حامت  
 وأهدتني مژرا بخطط متعامة بنون السكر والغاب،  
 من صنع يديها... قالت لي «ضعي حول حزامك وهيا  
 إلى بيتنا... ليس المفتاح معك؟ قلت «أجل أرفعها على

عينها بريق غير معتاد وعلى محيّاها تلمو مخال فرح طفولي لم يحدث أن لاحظت مثله .. طلع صوتها واتو الثرات ، جادا ووقورا منسجما مع هدولها :

- عزيزتي أظن الشفر بالطائرة مريح لامرأة في سني؟  
أجبتها في ذمول من أمرها .

إيه إيه حدني مريحا . ألم تجرّبي ذلك؟ وقد اعتمرت مرتّين؟ وسافرت لزيارة أحتك في وهران؟

- حصل ذلك مدسوات . هذه الشفرة مغايرة .

قالت ذلك وهي تشير إلى حفنة الحليّ أمامي على الطبق .

- ذاك كل ما كبت من ميراثي ومهري وعريقي ..

غذيه وتصرفي فيه بما يكفي سفرني إلى هناك .

إلى النصفان التي غادر منها جدّي المالحق بأهله ..  
إلى عذينة أجدادي .. إلى حينا هناك ... إلى بيت جدّي حتى أضع المفتاح في قفل الباب .. حتى أفتح البوّابة .. ولتدركني الميّة هناك ..

ألا بد أن أعيد للمفتاح في قفل البوّابة .. وأفتح بيت جدّي المغلق من سنين ..

على بيت جدك وحلم العودة ... وأمام عيني عجوز دامعة تجاهد كي ترتّب حول وسطها الضامر متزوها التحرير المجهّد يخطوط متناغمة بلون السكر والعنّاب ، وأمام نسيجها بصوت مرعش يغادر أبي مجلسها ، لا عنا المفتاح الذي استأثر بمحة أمه ولحقة بسية غضبها .

لم أتمكّن من مغادرة موضعي والساعة تتقدم ، نغمز إلي بالمغادرة نحو الشغل ... حدث ذلك صباح يوم خلا من أي حديث عن المالحقات .. والأحلام وحولات جدتي الليلية صعبة إحدى الزاحلات في الجنان السلبية . جاءت أمّي العائشة لتجلس صامئة إلى مائدة الإفطار ، دون أن تملكّا وتمانع وتعارض وتتنّ كعادتها . امتدت يدها لتلقي في طريقي حفنة من أفرط وأساور ذهب معشقة بالقضة والياقوت ، وفلادة تنوسطها زمردة .. وخواتم متعددة الأشكال والبهاء وقطع محبوب . أعرف أنّ أمي العائشة تملك الكثير من الحليّ الذهب والفضة والجواهر ، لكنني لم أكن أقدره ، كانت ميسورة الحال ولم تكن عاطلة اليدين عن الارتزاق أبدا وما كان والذي بحاجة لحلالها . تلمست الحليّ .. حلم لي أن أمارحها بشأنه بما يسعني التحال لكل مرابي كان عكرا . انتظرت تفسيرها الذي لم يتأخر .. كان في

## الهوامش والإحالات

- (1) مقطع من عيه سوربة عينة
- (2) صديقت الحكيوس وهو العلووة التي بعد أن غرّ بمرأول لدى حريير نصيح الشائبة التونسية المعروفة
- (3) اليسوف Vénus بركد شرف على خليج مدينه نابولي بإيطاليا
- (4) هو ملك أرمانون وهي ملكة قشتالة تزوجت منه 1419 وتحدثت الملكة وناسبت الحروب لأهيه 'نفسحه في أسانيا حدك أنه أظن الملكة الحرب على غرامطة حتى سقوطها واستمعا معانج حكمتها ثم بدأت حملة ملاحقه شبعة لسمي اسبانيا على مدى سنوات وأقيمت لهم محاكم تعذيب ولاقوا 'الأميرس واجسروا' على ترك دينهم 'لنهم' . يطلق عليهم المؤرخين حتى كان الأمر الذي أصدره فيليب الثالث سنة 1493 فخرج من أسبسن واليهود إلى الأراضي الإبريية مئات الآلاف فتوزعوا في التراب المغربي وملاذ الخرافات والبلاد النوسية لسي رب بها ما يريد عن ربع المليون
- (5) هو نوع من حلويات اربعة من العقيق واللوز وما الورود ، يدان إياها من انصصت الي حد به اورسكيوب ودحت في عداد الحلويات التونسية وقد هربوا بعض حبيبهم داخل حد الكعك
- (6) يعني 'رس بك رجلا صداما يعزل عليه

## المفعول به في المستثنى (\*)

محمد رشاد الحمزوي / كاتب، تونس

الثانوي، ولا سيما بالمدرسة الصادقية، تلك المنارة العالية، دون أن نحظى - وذلك ما يطرح شأنه - بمقارنة أنحاء اللغات السامية، أخوات العربية، وكذلك أنحاء اللغات الإفريقية، وفيها من العربية نصيب.

ولقد برّأني شعفي هذا لأن أكون متفقدًا، أجوب البلاد طولًا وعرضًا، دأبي أن أسهر على تعلّم اللغة العربية في جميع مياديبها: نحوا وصرفا وبلاغة... الخ. فكنت أسلم في مناقشات عديدة ومختلفة، فيها أعتدّ، سمس. دون أن تسلم أحيانا من خلافات عتيقة بين التلاميذ وأساتذتهم، وبالأحرى بين الأساتذة أنفسهم ومناصريهم.

فكنت أحشر نفسي أحيانا فيها رغم أنني، لا سيما في حصص دراسية يقدّمها المعلم أو الأستاذ، وحتى متفقد زميل. وكثيرا ما كان التلاميذ والطلاب يفتنمون فرصة حضوري بينهم لشنّ مناقشات لها وعليها، لا تسلم أحيانا من الغرابة التي تستدعي النظر.

ولقد كانت كثيرا ما تدور حول ما يزودنا به الكتاب المعاصرون، ولا سيما الصحفيون من ألفاظ ومصطلحات، وتراكيب وأساليب، ومناهج تدريسية، منها ما كان مستساغا، ومنها ما كان بين بين، ومنها ما كان مرفوضا تماما. فكانت الخلافات تشتد أحيانا إلى حدّ النزاع الشديد. إن لم أقل المفرط.

قال خليل: أنا أحبّ التحو وأعشق، وأقول معبرا عن ذلك مغربيا ومشرقا: أموت عليه، وأموت فيه. ومن هنا نبدأ، يعني أنّ لكلّ منا الخيار، وترك الباب مفتوحا للحوار الحوي الذسفراسي الذي لا يأتيه الباطل من قبل ولا من خلف.

ولقد تهت في مسائله من الثانوي إلى العالي، ساعيا إلى أن أكون مبرّزا فيه، محيطا بمناسباتها، صوامعها، بصرية أم كوفية، أم أندلسية أم تونسية... الخ. ولو كانت هندية لأنّ جميع أنحاء (1) الأمم والحضارات المعروفة تدين لها بالسبق في هذا الميدان، ومنهم نحن العرب... ألم تكن للخليل ومعجمه «العين» صلة مودة بها حسب بعض الروايات (2).

المهم أنني أحبّ المجادلات النحوية ونظرياتها المتنوعة المشوقة، وتخريجياتها التي تعكس ما للغة من بينات ومناهات، وكنت أميل، بكل صراحة إلى كلّ ما فيه من محالّفات. أو ليس في الخلاف رحمة...؟ دون أن أوحى أنني من دعاة المشاكسات والخصومات، وإن كانت فيها إفادات، تستحقّ الوقوف عندها.

ولا شكّ في أنّ برامجها اتدرسية ببلاد تونس، قد وضعت لتفتح لنا أبوابا شاسعة على أنحاء لغات أخرى، منها الفرنسية في الابتدائي، والانكليزية والألمانية والإسبانية، فضلا عن اللاتينية واليونانية في



شاهدة على ذلك، إذ بالمثال يتضح الحال، مفهوم! واضح! فلاحظت أن أغلبية الطلاب لم تدرك كيف تعرب الكثير من القضية المطروحة طرحا عشوائيا، حتى يادروا أحدهم بسؤال فيه فخ :

وكيف أعرب الاسم المفرد الصحيح، في هذه الجملة :

استغفر الله .

فأجاب المعلم فتروا مقتنا :

على التعظيم طبعاً !

وعلى المفعول به السلام، ممّا استغرب منه أغلب الحاضرين من الناشئة الذين سمعوا هذا التخريج النحوي الفقهى لأوّل مرّة، لا سيما وأن المعلم راح يستدرجهم لإعرا ب أمثلة، افتناعا منه أن بالمثال يتضح الحال، كما يحلّ له أن يقول . ولقد ظهر لي أن بعضهم، ومنهم أشقر، قد بدا لي أنّه لم يدرك من القضية شيئا -

سدي . سندي ! له هذا الاسم الغريب ! ثم لا سنه المتعجب أي التهم كما قال لي أي !

فوجئنا جميعا كأن على رؤوسنا الطير، باستثناء المعلم الذي أقبل على التلميذ المعارض، ساخرا من ذكاته، فخاطبه مهذبا :

أين المفعول به يا عالم العلماء، في الجملة التالية :

« صدمت السيارة البنات »

أين هو ! هيا ! هيا أسرع

فأجابه المسكين مرتعشا :

في المستشفى سيدي ! أو الله

يشارك ويسرنا جميعا يا سيدي !

فانطلقت من القسم قهقهة ارتاع منها الجميع، وغضب منها المعلم غضبا شديدا، ورأى كثير منا أنّ التلميذ المرتاع، قد أجاب جوابا صحيحا .

وطلبت من المعلم أن يرفقه وبغيره من التلاميذ، لا سيما الضعفاء منهم، وأن يقرب إليهم المفهوم بطرق

و حدث أن حضرت في حصّة من حصص التفقيّة درسا، كان يدور حول «المفعول به» وهو والحق يقال مصطلح، بل مفهوم يبدو ملتبسا، صعبا، وإشكاليا في نظر الكثير، ولا سيما الأحداث من التلاميذ الدارسين في مراحل مختلفة. فلقد كان المعلم، أو الأستاذ بصول ويجول أمامي وأمام تلاميذه، عارضا علمه وبراعته، متجاوزا أحيانا ما يستوجبه الموضوع من مناهج ومقاربات، دون أن يعرض من وجوه المفعول به الكثيرة، ما يقربه من أذهان تلاميذه الحاضرين. فلقد حدث في تقفد من تفقداتي، أن حضرت درسا في «المفعول به» بإحدى المدارس الثائية، حيث طرح معلم متفقد موضوع «المفعول به» فيادر مقاربة الموضوع :

خاطب محمّد أهل القمر .

وأردف ذلك بمثال ثان، فيه المفعول به جملة كاملة .

أريد أن أبلغ المزيخ، أي بلوغ المزيخ

وجاء بمثال ثالث المفعول به هو مجرور

لقد سافرت إلى بلاد الواق واق .

وختم كلّ ما سبق بمثالين : المفعول به فيهما جاء جمعا مذكرا سالما، ومؤنثا سالما، وهما :

رأيت الفضائيين يحرون أرض القمر،

رأيت الفضائيات يرافقهن في مسيرتهن

بدون أن يبدأ بمثال يكون فيه المفعول به مفردا منصوبا، وهو الغالب في اللغة .

ولقد حشر المعلم أمثله متزاحمة متداخلة، مشيرا إلى أن : صاحبنا المفعول به المسكين، يأتي مفردا أو جمعا سالما مذكرا، فتكون علامته النصب. أمّا إذا كان مركبا أو مجرورا، فعلامته الفتح أو الكسر، فضلا عن الحالة التي يأتي فيها جمعا مؤنثا سالما، فعلامته الكسرة الثائية عن الفتحة (\*\*)، مثلاً هو شأن «الفضائيات» في المثال أعلاه. وعلّق : والاستعمالات السابقة

تسبب له في كارثة، كادت تؤدي بحياته قائلا : وقرأت  
« الفتيات»، بفتح التاء دون كسرهما ... فانها لعل علي  
... معلّمي، وكان اسمه، رحمه الله ...  
ضربا بعصى زيتون، إلى أن أغمي عليّ، وتقلت إلى  
مصحة ...»

أخرى، غير الطرق المستعصية أو العقيدة المعقدة ...  
دون أن أنسى ما فعل بنا المفعول به والمفعول بهم في  
تاريخنا وحضارتنا وثقافتنا .

« ذيل قصصي : وتذكر صالح، وهو من أساتذة  
العربية ومفاعيلها، ذلك المفعول به المجيد، وكيف

## الهوامش والإحالات

(\*) المصاحح 1/1: 2000 ص 12

(1) جمع نحو

(2) وذلك ما نراه في المصادر والمراجع المعنية بالموضوع، سواء العربية منها أو الأجنبية

(\*\*) (الملاحظ أن الكسرة لا تنوب عن الفتحة، مما ينافي اسم علم الأصوات كما ينافي استعمالا مطردا،  
يستحق أن يكون قاعدة في حد ذاتها، وهو أن : المفعول به مجزوء إذا كان جمعا مؤنثا ساللا . وكفى الله  
المؤمنين العقاب)

ARCHIVE

## حكاية صديقين

يونس سلطان / كاتب تونس

والسياسية بالرغم من كونهما مختلفين في سلوكهما... فسلم ملتزم يصلي ويصوم ولكنه لم يكن متطرفا في تحركاته وعمار لا يقوم بالشعائر الدينية ولا يصوم وكان يمضي وقتا كثيرا في نشاط الجمعيات الخيرية... في كل سبب كان سلم يعمل مع والده في بيع الملابس الجاهزة بالأسواق الشعبية المحيطة... أما عمار فكان يبيع لبي عبي في كشك لبيع الصحف المحلية والأجنبية مقالاً أهدى له يكتفه لشراء سجاثره وشرب قهوته واحتشاقه رقيقة.

أنهى الصديقان دراستهما واقتصرا على الأستاذية ولم يستطيعا مواصلة المراحل العليا، راحا يفتشان لسنوات عن أعمال يومية في حظائر البناء تارة وفي المقاهي تارة أخرى، ساءت أحوالهما الاقتصادية أكثر، أصبحت الحياة على غالبية سكان الحي العاطلين عن العمل لا تُحتمل، فقد أصبحوا مكويين بنار غلاء الأسعار، توقفت الحياة تماما والحيرة أصبحت هي العنوان الأبرز على وجوه المساكين.

في الواقع لا أحد يعرف كيف انفجرت حالة الاحتقان الاجتماعي في هذا الحي... يقال إن مواجهات حدثت مساء أحد الأيام بين جمع من الشباب توجهوا نحو قصر الحاكم وهم يهتفون بشعار «يا حاكم عاز عار، الأسعار شعلت نار». جاءت سيارات ودروع الأمن

عُدت إلى المنزل متأخرا بعض الشيء بعد أن تجولت في أرقعة المدينة المغمرة، الناس فيها تانهون، عراء عن دوانهم، معروى في صمب حائري موحش. كنت أشعر بقلق كبير، وجدت نفسي لا أطق شيئا، فتحت الباب فإذا بطفلي في انتظار يريد مني أن أرث على كتفه وأروي له كالمادة حكاية تأخذه في نوم عميق، أخذته جانباً في حضني ونظرت في جدران وسقف الشقة، تصفحت ذاكرتي، فوجدت نفسي **أرث** حكاية عن تلك الحياة الرتيبة المجردة من الملذات. تذكرت صديقي سالم عبد الباري وعمار عبد العزيز وهما من أبناء نفس الحي الذي لا يختلف كثيرا عن بقية الأحياء المقفرة الواقعة في الضاحية الشمالية من تونس... كانا يذهبان معا منذ صغرهما لروضة الأطفال وتلميذا لدى الشيخ الشاذلي اليوسفي مودب الحي الذي أخذ لنفسه قاعة خلف جامع الهداية ليدرس فيها أبناء الحي قواعد القرآن. تزامن الصديقان في الابتدائية وعاشا مرحلة الثانوية وتذاعبنا في نفس الحي وانتقلا سويا بعد إحرارهما على البكالوريا إلى كلية الآداب التي تبعد عن حيهما بعض الكيلومترات وهناك اختلطا بالطلبة الأتئين من مختلف مناطق البلاد وتعرفا على الحراك الطلابي في الجامعة المتمثل بالحركة التلمذية. توطدت علاقتهما أكثر وأصبحا ينامان في صفوف الناشطين في الحقل النقابي بل ومساندة التحركات الحقوقية

لتعرفهم بالهراوات الغليظة والعار المسيل للدموع بل وأطلقت الرصاص الحي وأردت العديد من القتلى .

همجية ردة فعل الحاكم جذت الأحياء كلها تدخل المعركة دفاعا عن مطالبهم وعن حقهم في التعبير عن ألمهم من غلاء المعيشة وما تعرض عنه من فقر مدقع سكن مساكنهم وكرامتهم التي أعدها إذلال الحاكم وحاشيته. اتسعت المواجهات الخفيفة لتشمل المدن المجاورة التي لم تسلم من الفقر بعد أن صودرت أراضيها مما أشعر سكانها بالإذلال والاختناق وجعلهم يتعدون أسوة بالروح الجماعية التي بدت واضحة لدى المحتجين الذين يقودهم الشباب المناضلون سالم عبد الباري وعمار عبد العزيز .

اقتيد الصديقان مثل غيرهما من طرف حراس الحاكم إلى وجهة غير معلومة أين عرف الناس بعدئذ أنهما عذبا بمختلف وسائل التعذيب وأنهما حرما من مقابلة ذويهما طيلة سجنهما بل إن الحاكم عمد إلى إذلال أفراد عائلتهما بأن أطردهم من أعمالهم وافتك ممتلكاتهم. لم تبدد كل حماقات الحاكم وولججه أهلها في تغيير واقع حيتهم. كان كل امرئ يمارس دفاعه عن الآخر أثناء حصص التعذيب والتفريش الذي طالهما، فكل منهما يدعو الحلال إلى ترك صديقه وتعذيبه هو بدلا عنه .

عمت الفوضى جميع الأحياء وأضاف المحتجون شعارات أخرى في مسيراتهم التي لم تتوقف مثل «صامدين، صامدين في سراج المعتقلين» . لم يأبه الحاكم المغرور بمطالبهم وراح حراسه يطلقون النار على كل التجمعات ويحرقون منازل الحي ويحطمون مرافقه الحيوية شماعة في تحركات أهله الاحتجاجية .

امتلات صفحات شبكات التواصل الاجتماعي وخاصة الصحافة الأجنبية بالأخبار والتقارير، وتسابق المراسلون الصحفيون من التلفزيونات والراديو هات، ومراسلو الصحف ليرصدوا الحدث غير المألوف ونشر المستجدات أولا بأول... عن نتائج المواجهات

الدائمة التي خلفت عددا هائلا من المصابين وعشرات القتلى ومن المحتجزين لدى الدوائر المجهولة. بدأ مستشارو الحاكم يطهرون على الشاشات التلفزية، كانوا يكذبون ما نسب لحرسهم من قمع وقتل للمحتجين معللين اعتقال عدد من الشباب بتوقيض أمن واستقرار الحي والتآمر على الحاكم، كانوا في عديد الحوارات يُمتنون سكان الحي بتوفير موارد الرزق في أقرب الأجال ويتشدقون بإطلاق الحريات .

كان متخرج الأحداث هو الشكوى الجماعية من أهل الحي التي أرسلوها مرفقة بأشع صور القمع والإذلال لابتهم المحامية المهجرة إلى بلد أجنبي وقد قامت بدورها بالدفاع عن شكواهم لدى المحكمة الدولية للفرق بالإنسان التي تلزم جميع الحكام في اتفاقياتها . ويعترفها على حيثيات الشكوى أصدرت المحكمة حكمها القاضي بتفريم حاكم الحي بدفع مبلغ مالي كبير يعرض المحتجين عن فقرهم .. لم يقدر الحاكم على دفع ذلك المبلغ وهو ما جعل يسوقه من على حصى الحكم وسلمت صحته إلى أن وافته المنية غيبا في السجن في حبسه .

أمرت المحكمة أهالي الحي بتفويض أحدهم لتسيير شؤونهم، واتفق غالبية السكان على منح الثقة لأنهم الشاب المناضل سالم عبد الباري الذي تسلم عرش الحكم واعدا جميع السكان بفتحهم حقوقهم وحرياتهم وبشيد المرافق والمصانع والبنية التحتية لحيهم . مرّ زمن طويل، وظلّ الحي على حالة الفقر والتهميش وازدادت وضعية السكان الاجتماعية سوءا. بدأ السكان يتململون وذهبوا إلى حاكمهم يستفسرون عن الوعود التي طال انتظارها. لم يستمع سالم عبد الباري الذي عاص كأغلب الحكام في مذات سعاده بالحكم إلى مطالبهم بل أمر حراسه بطردهم مهددا إياهم بالسجن إذا عادوا ثانية. اغتاض الأهالي وراحوا يفكرون في النزول مرة أخرى إلى الأزقة، ذهبوا إلى كوخ المناضل عمار عبد العزيز الذي لم يُشف بعد من تبعات تعذيبه، فهو طريح الفراش منذ خروجه من سجن الحاكم السابق.

استجمع عمار قواه وأرسل إلى الحاكم رسالة شخصية عاجلة يذكره بما جمعهما من تضال مشترك خدمة لمصلحة أهالي الحي ويلومه على تخليه المفضوح عن قضايا ثورة الأمس. لم يستجب الحاكم لمضمون الرسالة ولم يعرهما اهتماما. ترقب عمار المنحاز دوما للفقراء عشرة أيام دون جدوى، فقرر دعوة سكان الحي إلى تنظيم مسيرة في اتجاه قصر الحاكم ظهر يوم الخميس القادم وأن يطلق عليها شعار «خميس طرد الخسيس». تجمع الأهالي في الوقت المحدد أمام المغبرة التي تتوسط الحي وساروا في اتجاه الحاكم الذي أعد حواجز اسمتية وأسلاكاً حديدية مكهربة حول قصره للحيلولة دون وصول المحتجين إليه وأمر أتباعه وحراسه بإطلاق النار عليهم. كان يوما دمويا مشهودا، قُتل المئات واعتقل مثلهم وأصيب الآلاف في صفوف أهل الحي الثائر وحراس الحاكم المتجبر الذي أرسل فرقا آخر من حرسه لحرق دكاكين الحي ومنازلها، لقد دُمّر الحي بكامله. تمسك الأهالي بإرادتهم الجماعية

واستطاعوا بتدافعهم العشوائي تارة والمنظم تارة أخرى من تخطي كل الحواجز ونفذوا إلى بهو قصر الحاكم. فتشوا في كل غرف وأجنحة القصر ولم يجدوا أحدا. بحثوا عن الحاكم وحرسه خارج الأسوار وفي كل مكان لكن دون جدوى، لا يعلم الجميع أين فُز بل إن المحتجين شككوا في كونه كان هنا. فطن أهالي الحي المنكوب في القصر واقترحوا على عمار عبد العزيز أن يترأسهم ويرعى دواليب حياتهم، لكنه رفض مفترحهم فانطلقوا في تصريف شؤونهم بأنفسهم.

عُصت في رواية الحكاية لابني ولم أنتبه أنه نام ولا أدري إن كان قد سمعها كاملة أم لا. نمت ونهضنا صباحا، التفت طفلي يسألني بعد أن تذكر أين وصل البارحة في سماع الحكاية قبل أن يأخذه النعاس، فقال لي: أكمل لي أبي الحكاية حين كان صديقنا متراقبين ونسأ في خلع الحاكم بأمر من المحكمة. لم أجد تعبنا ولا تعليقا، قلت له: ابني العزيز لقد انتهت الحكاية وتوقفت عند ذلك الحد.

ARCHIVE

## إلى أطفال غزة

محمد العري / جامعي وشاعر، تونس

لنلق بسا صبيّ بالحذاء	في رحة هذا العالم المرابي
ألبي ولا نستج، حين تلقى.	من عالم صار بلا حياء
أقذف به في رحة أرض	فتمت غلو حلاق الزياء
أقذف به في رحة من روضا	بالضفت بعد هذه الدماء
سدى تمارد الأقد مستحيز	من يصعب الأقد أي المدا
دعنا وسر من دورا وحيد	تنسى بحمل سحرة الفدا
لا تستح من الرجال صروا	بلا حمية ولا اساء
والأهل ان صرخت لن يكونوا	زكنا لنخلة أو اختفاء
حياتنا قد سات منبأحا	منذ تمارى سادة الحياء
لما وحدا الكيرياء عينا	كنا خلفنا كل كبرياء
تشاه الأذنون والأقاصي	فهؤلاء مثل هؤلاء
هذا العذو جاء من عضور	كنا حتنأها إلى انقضاء
اخلف فثور العصر عنه تبصر	ورامقا جلانة البدائي
انظر إلى اب على يديه	شلو ابنه مضرج الرداء

لَمْ أَذْرَحِينَ شَذَّةً إِلَيْهِ  
كَيْفَ إِذَنْ لَمْ تَشْعُرْ أَرْضُ  
أَنْتُمْ تَمُوتُونَ وَنَحْنُ نَحْيِي  
تَزَا حُمُورَ الْقَدَاءِ أَتُتَمَرُ  
مِنْ أَتِي كَهْفٍ مُظْلِمٍ تَوَالِزَا  
الْمُضْرَمُونَ النَّارَ فِي انْتِهَاجِ  
كَانَ كُلُّ غُشْبَةٍ عَذْرَا  
خَافُوا مِنَ الْحَيَاةِ فَاسْتَبَاحُوا  
لَكِنْ نَسُوا أَنَّ الْحَيَاةَ تَأْتِي  
وَأَنْ فَجَزْنَا إِلَى انْتِهَاجِ  
وَأَنْتُمْ نَهَضُوا إِلَى رَدِّهَا  
لَمْ يَكُنْ أَدَبِي كُنْتُ شَعْرًا  
أَنْهَمَا أَحَقُّ بِالزَّيْنَاءِ  
أَوْ تَزَعِجْدُ قَرَانِصَ السَّمَاءِ  
قَوَائِلَ الْأَسْوَاتِ فِي غَيَاةِ  
وَنَحْنُ نَزَا حُرَّ الْعِزَاءِ  
مِنْ أَتِي عَصْرِ فِي الزَّمَانِ نَاهٍ  
الْحَارِقُونَ الْأَرْضَ فِي انْتِهَاجِ  
كَأَنَّ كُلَّ مَسْجِدٍ بِدَائِي  
تَقَاتِلُ الْأَطْفَالَ وَالنِّسَاءِ  
مَحْضَلَةٌ مِنْ زُحْرِ الْفَنَاءِ  
وَأَنْ يَسْبِ السَّيِّئُ انْتِهَاجِ  
وَأَنْتَ حَتْمًا لِي بَقَاءِ  
لَكِنَّ صَرَّ مِنَ الْهَيْكَاءِ

# غزة والتّين...

حسين العوري / شاعر، تونس

قلعة لا تسقط، غزّة هي العزّة المعتزّة باسمها، المستقرّة بلا انقطاع من صمت  
العالم على حصارها الطويل..  
هكذا قال عنها محمود درويش (في حضرة الغياب ص143)

لا جمر النّفور أوهت عزنها ولا المنايا الحوّم  
يا صبرها!!  
تقاتل التّين في العراء وحدها  
تطويها..  
واقفة..  
لا تهرب الجحيم.. لا تستسلم  
غزّة جرح صاحب..  
غزّة جرح شاخِب..  
يواجه السيف ولا يساوم  
تقاتل بريق الحلم أحداها  
تطويها..  
زرع خلايا الغدر في طريقها..  
لكنها...  
تقاتل صبر صبرها.. وترجم  
غزّة.. ما أروعها!!  
تقاتل الوحش... ولا تستسلم

\*\*\*

دمعة..  
وعطر السماء ثلجا حارفا..

\*\*\*

يا وحدها!!  
حقّ بني صهيون في ساحاتها مترجما



يا صبرنا..

\*\*\*

غزة.. يا عنقانا

يا فجرنا الطالع من ظلماتنا

يا أيها الذم السكيب الصائر المقاوم

علمتنا

أن البذ العزلاء إن تعددت بالأرض والإيمان قوة  
لأنهم

علمتنا أن نرفع الهامات في ساحاتنا

وأن نقول للألى تحزبوا واليها

وقتلوا وخزبوا

"يا حارقي أجسادنا

ويا شهيد الزور

يا بانعي أمجادنا

يا ذا الصبر والعتق في دما أكبادنا

هل يغفر التاريخ؟

...لا...

هل يصفح الأحفاد؟

...لا.. لن يغفروا

دماؤنا قوارة..

جرأنا هذارة

أشجارنا.. أحجارنا.. خير لنا عمحر

شعارنا

"يستشهد الحز ولا يستسلم"

... هنا بقايا جثث تنحمت...

وهنا مدرسة تنحمت

وخلفها بيت صلاة.. مؤقت أورادة..

محاربة مهذم

\*\*\*

دمعة..

محرفة أخرى.. ووحش أحمر الأنياب.. أفعى..

.. صرخة

دمدم

الوحش مصاص دماء.. صهيون القلب...

نازي الهوى

لا يرحم

دمعة..

ويهطل الفسفور مسعور الخطى..

وخلفه دبابه عمياء.. قصف مجرم

لكن غزة الشقاء حرة..

.. عتية وصخرة عصية

أدمت قرون الوحش..

عاد التهترى..

.. يغمر

## رُؤى القلب

سالم المساهلي / شاعر، تونس

هذي دمشق، وما في الحبي أقدس  
أين الهوى يرزى.. والفن والأمر؟  
في كل يوم.. نرى الأنبياء فاقمة  
حمرء غبراء.. والعمران أكدر  
كل يوم مع الماء.. أنهار، تجميل سدى  
كلما فاضت الأعمار والناس  
كلما انهدت الأرض والتاريخ، وانفجرت  
مواسر التيه في أفاق من ساسوا  
الكل يضرب وجه الشامر محتنتا  
لا عقل يردع، لا يعجز إحساس  
يستأسدون على الأشلاء، تجمعهم  
على الجنائيات، أخماس وأسدان

كفرت بالموت مجنوناً، كفرت بكر  
باساسة الوهم، يا من شعبهم داسوا  
.....  
ما أوجع الحال هذا الصمت يقتلني  
كل يوم مولود، والأعراب جلاس  
الكل يهتف، هذا الشعب مملكتي  
والكل للنورة البتراء، حراس  
من يدعي في الهوى صدقا ومكرمة  
الحب خط، وهذي الأرض كراس  
فليرعوا في التراب الحز أخرفهم  
سيكشف الثب من حنوا ومن جاسوا  
الناس صنفان، غدران وأسرعة  
بعض الرؤى ظلم والبعض أقباس

من غزه الزهو والإطمان والكاس  
 قومي يمشق فإن الشمس ناظرة  
 ما مات شعب . ولا أعياء نخاس  
 لك السلام . لك الأمل وارفه  
 مهما استبد الزدى والمكر والبأس  
 هذي نوى القلب . هذا الوعد . بسعنا  
 في فنة اليأس . والوجدان نيراس .

أما البلاد فزهر النار قبلتها  
 ويبرق الضبر والالام . أعراس  
 لا ينجي الشعب بالتشريد . مرتها  
 للعاديات . وماوى الظلم إفلاس  
 سمورق الفجر من شربانها أفقا  
 ويرفع الحق والأشواق والزاس  
 ويلعب الليل مكسورا . يرافقه

